

# **LA OBRA PARA ÓRGANO DEL P. JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA (1886-1956)**

**Presentación de obras inéditas, estudio del estilo musical y  
edición crítica del *Itinerarium Mysticum***

**Tesis doctoral elaborada por**

**Raúl del Toro Sola**

**Dirigida por el doctor Marcos Andrés Vierge**

**UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA  
Departamento de Psicología y Pedagogía  
Programa Oficial de Doctorado en Desarrollo de las Capacidades  
Musicales  
Pamplona, mayo de 2017**

---

*A mi familia*



---

## Índice

1.Introducción.....	7
1.1.Justificación.....	7
1.2.Objetivos.....	9
1.3.Fuentes consultadas y metodología.....	12
1.4.Estructura del trabajo.....	16
1.5.Estado de la cuestión.....	20
2.El movimiento de reforma de la música religiosa.....	27
2.1.El marco de las ideas.....	27
2.2.El movimiento reformador en Europa.....	31
2.3.El movimiento reformador en España.....	35
2.4.La restauración del canto gregoriano.....	42
2.5.La restauración gregoriana en España.....	47
2.6.El motu proprio de Pío X.....	52
2.7.La recepción en España del motu proprio.....	56
2.7.1.Cronología y eventos.....	56
2.7.2.Polifonía coral.....	62
2.7.3.El canto popular.....	63
2.7.4.Lenguaje musical.....	65
3.El órgano en la época y el entorno del P. Donostia.....	69
3.1.El contexto litúrgico.....	69
3.2.El órgano en Francia.....	74
3.2.1.El instrumento.....	75
3.2.2.La música.....	94
3.3.El órgano en España.....	146
3.3.1.El instrumento.....	146
3.3.2.La música.....	187
4.Perfil musical y organístico del P. Donostia.....	227
4.1.Los años de formación.....	227
4.2.El P. Donostia como organista.....	236
4.3.Datos generales sobre su pensamiento estético.....	247
5.La obra para órgano del P. Donostia: cronología y fuentes.....	255

---

5.1.Cronología.....	256
5.2. Fuentes de la primera época.....	260
5.2.1.Autógrafos.....	261
5.2.2.Publicaciones.....	270
5.2.3.Información editorial.....	275
5.3.Fuentes de la segunda etapa.....	280
5.3.1.Autógrafos.....	281
5.3.2.Publicaciones.....	298
5.3.3.Información editorial.....	301
5.4.Fuentes de la tercera época.....	313
5.4.1.Autógrafos.....	313
5.4.2.Publicaciones.....	316
5.4.3.Información editorial.....	317
6.La obra para órgano del P. Donostia. Análisis.....	319
6.1.Preámbulo: a la sombra del maestro Eslava.....	319
6.2.Primer etapa: Lekaroz (1907-1912).....	322
6.2.1.Agrupación de las piezas.....	322
6.2.2.Melodía.....	325
6.2.3.Armonía y neomodalidad.....	339
6.2.4.Formas ternarias.....	346
6.2.5.El coral.....	372
6.2.6.Registración.....	390
6.3.Segunda etapa: Francia (1937-1943).....	392
6.3.1.El momento vital y musical.....	392
6.3.2.Épilogue-Extase: un nuevo lenguaje para el órgano.....	395
6.3.3.El Itinerarium Mysticum. Aspectos generales.....	398
6.3.4.El cuaderno Ascensiones Cordis.....	401
6.3.5.El cuaderno In festo VII Dolorum B. M. Virginis.....	406
6.3.6.El cuaderno Pro tempore Nativitatis Domini-Epiphaniæ.....	418
6.3.7.Fuentes melódicas.....	422
6.3.8.Melodía y armonía.....	448
6.3.9.Relación texto-música.....	459
6.3.10.Formas.....	477
6.3.11.Textura y trama.....	520
6.3.12.Registración.....	531
6.4.Tercera etapa: Barcelona (1949-1952).....	536
6.4.1.Marco personal.....	536
6.4.2.Material temático.....	536
6.4.3.Formas.....	539
7.Acogida de la obra para órgano del P. Donostia.....	545
8.Edición de la música.....	551

---

8.1.Criterios para la edición.....	552
8.2.Obras inéditas.....	555
8.2.1.Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo.....	555
8.2.2.Salida (Re).....	560
8.2.3.O quam dilecta tabernacula tua!.....	563
8.2.4.Laudetur Christus in æternum.....	566
8.2.5.Épilogue-Extase.....	590
8.2.6.Improvisación sobre noëles catalanes.....	593
8.3.Itinerarium Mysticum.....	597
8.3.1.Preludio.....	598
8.3.2.Exsultatio Paschalis.....	605
8.3.3.Laetare Virgo Mater, alleluia.....	618
8.3.4.Sitivit anima mea ad Te.....	625
8.3.5.Gaudens gaudebo.....	630
8.3.6.Gaudium plenum.....	634
8.3.7.Adoratio supplex et acclinis.....	639
8.3.8.Exsultemus et laetemur in Domino.....	647
8.3.9.Dolens Sunamitis.....	663
8.3.10.Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi.....	668
8.3.11.Adoro Te, latens Deitas.....	678
8.3.12.Dulce lignum.....	687
8.3.13.Deprecatio pro amico elongato.....	693
8.3.14.Deprecatio pro filio in exilio vincto.....	698
8.3.15.Ne vocetis me pulchram, sed amaram.....	702
8.3.16.Pastorale.....	711
8.3.17.Pastores, accedentes, admirantur parvulum.....	720
8.3.18.Berceuse à l'Enfant Jésus.....	737
8.3.19.Adoration des Bergers.....	751
8.3.20.Variations sur un Noël.....	757
9.Conclusiones.....	765
10.Bibliografía.....	773

---

## Abreviaturas

### PUBLICACIONES

ACI: *Ancillae Cordis Iesu*, revista trimestral de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, Barcelona.

APD: Archivo Padre Donostia, San Pedro Extramuros, Pamplona.

AMSL: Archivo Musical del Santuario de Loiola.

AOP/II: *Antología Orgánica Práctica*: recopilación del P. Nemesio Otaño, tomo II, San Sebastián, Casa Erviti, 1930.

CCE: *Cinco Canciones Espirituales a Ntra. Sra.*, San Sebastián, 1954.

IF-A: *Itinerarium mysticum*: ciclo *In festo VII Dolorum B. M. Virginis*, publicación del autor.

MSE: *Música Sacra Española*, publicaciones del Monasterio de Montserrat.

MSH: *Musica Sacro-Hispana*, revista oficial de los Congresos Nacionales de Música Sacra (1907-1923), fundada y dirigida por Nemesio Otaño.

OM9: *Obras musicales del Padre Donostia*, vol. 9 (órgano), ed. Jorge de Riezu, Lecároz 1975.

ROE: *Repertorio Orgánico Español*, preparado por Luis y Juan Iruarizaga, Madrid, Editorial y Librería del Corazón de María, 1930.

TSM: *Tesoro Sacro Musical*, revista dirigida por los PP. Misioneros del Corazón de María, Madrid.

VM: *Voz de la Música*, revista fundada y dirigida por Federico Olmeda, Burgos, Madrid.

### AUTÓGRAFOS

AC: *Itinerarium mysticum*: ciclo *Ascensiones cordis*

---

AO: *Álbum para órgano*

IF: *Itinerarium mysticum: ciclo In festo VII Dolorum B. M. Virginis*

TN: *Itinerarium mysticum: ciclo Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ*

---

# 1. Introducción

## 1.1. Justificación

La figura del P. Donostia es relativamente bien conocida en los diversos ámbitos de lo que fue su actividad musical e intelectual. Principalmente ha recibido atención su faceta como investigador de la tradición musical y cultural vasca, así como su labor de armonizador de canciones populares para coro. Otras áreas de su producción han sido objeto de interés en las últimas décadas. Es el caso, por ejemplo, de su música para voz y piano, o incluso de ciertos aspectos de su lenguaje musical. En lo que respecta a su música para órgano, apenas ha recibido atención más allá de las alusiones necesarias en los diversos trabajos de carácter general que se han publicado sobre su vida y obra.

En los últimos años se viene observando un interés creciente por la música para órgano de la que se ha dado en llamar *generación del motu proprio*, esto es, la generación de músicos que asumió la puesta en práctica en España de la normativa sobre música sacra promulgada en 1903 por el papa Pío X. Sin embargo, no se había abordado hasta ahora ninguna aproximación sistemática a las composiciones para órgano del P. Donostia.

Se puede decir que la música para órgano del P. Donostia ocupa un lugar singular en el panorama organístico español de la primera mitad del siglo XX.

La primera razón que se puede esgrimir para ello tiene que ver con una faceta bien conocida de este músico: su estrecha vinculación con el movimiento de la nueva música francesa que gozó de notable vigor, sobre todo en sus círculos parisinos, durante el primer tercio del s. XX. La especial influencia que este contacto ejerció en la música para órgano del P. Donostia sitúa a este autor en una posición singular dentro de sus compañeros de la *generación del motu proprio*.

En segundo lugar, y de modo complementario a lo anterior, hay que señalar el valor ilustrativo que tiene su propia trayectoria como compositor. La evolución que se detecta a través de las

etapas de su vida creativa es clara, ilustrativa y paradigmática de realidades musicales de más amplio ámbito.

Por otra parte, la calidad de la escritura para órgano del P. Donostia también le hace merecedor de una atención detallada. Esta calidad puede ser percibida en primer lugar en el propio lenguaje musical, en el manejo de los recursos melódicos, armónicos, texturales, formales, etc. Pero también hay que llamar la atención sobre su calidad *idiomática*, es decir, su exitosa apropiación del lenguaje del órgano.

Por último, tratándose de la universidad en la que se ha elaborado y se presenta este trabajo, no puede dejarse de lado la especial vinculación que unió al P. Donostia con Navarra. Pasó la mayor parte de su vida en el convento de los capuchinos de Lekaroz, y su archivo, tras la clausura de aquel, se custodia en Pamplona, en el convento de San Pedro Extramuros. Por lo tanto, la música del P. Donostia en general y la de órgano en particular pertenecen al patrimonio cultural de Navarra, que debe ser conocido, estudiado y divulgado.

Una vez expuestas las anteriores razones, que pueden encuadrarse en el nivel de lo académico o científico, no quisiera concluir este apartado sin un comentario de carácter más personal. Las obras para órgano del P. Donostia fueron las primeras partituras para órgano que tuvo en sus manos quien firma este trabajo. Cuando apenas contaba doce años me fue prestado por parte de los capuchinos del convento de Sangüesa el volumen de las obras para órgano editado por el P. Jorge de Riezu. Fue a través de este volumen como conocí por vez primera el lenguaje gráfico y compositivo propio de las partituras de órgano, con sus sistemas de tres o más pentagramas, sus indicaciones de registración, etc.

Conforme han ido pasando los años, a este afecto inicial se han ido sumando razones de otro calibre en mi aprecio por la obra organística del capuchino donostiarra, pero aquel recuerdo inicial continúa latiendo como primer impulso, remoto pero vivo, de la presente investigación.



## 1.2. Objetivos

Los objetivos de este trabajo pueden resumirse de este modo:

Objetivo principal:

- Aumentar el conocimiento de la obra para órgano del P. Donostia, con especial atención al ciclo *Itinerarium Mysticum*.

Objetivos secundarios:

- Presentación y estudio de las composiciones para órgano del P. Donostia inéditas que han sido halladas durante el curso de esta investigación.
- Presentar una perspectiva general del estilo del P. Donostia en su música para órgano.
- Elaborar una edición crítica del ciclo *Itinerarium Mysticum*.

### Objetivo principal

El enunciado del objetivo principal ha de servirse de la expresión *aumentar el conocimiento*, por cuanto ya existía con anterioridad un cierto *conocimiento* sobre la obra para órgano del P. Donostia.

Por una parte, tal conocimiento venía dado principalmente por las ediciones disponibles de sus obras, sobre todo después de la preparada por Riezu en 1975<sup>1</sup>. Por otra parte, con posterioridad a la edición de Riezu se han efectuado varias aproximaciones globales a la obra musical del P. Donostia, que naturalmente se han ocupado también de las composiciones para órgano. Pero en todos los casos se trata de acercamientos de carácter predominantemente narrativo, descriptivo y con no demasiada profundización. Lo cual es completamente explicable, dado que en ningún caso se trataba de trabajos especializados en el área.

Estaba pendiente, por lo tanto, una aproximación más centrada en las obras para órgano del P. Donostia. Es lo que he tratado de hacer en este trabajo. Sin embargo, he de advertir que no he

---

1 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

atendido de igual modo a todas las composiciones. He situado al ciclo *Itinerarium Mysticum* en el centro de la atención, privilegiándolo con un mayor nivel de profundización. Las razones para ello han sido varias:

- La mayor modernidad, variedad y originalidad de su lenguaje compositivo.
- Su carácter orgánico, en cuanto ciclo estructurado, dotado de una cohesión externa obvia, y poseedor de unos potenciales rasgos de coherencia interna susceptibles de ser hallados mediante una observación minuciosa.
- Su condición de obra de madurez dentro de la evolución artística de su autor.

## Objetivos secundarios

### ***Presentación de las obras inéditas***

Desde las primeras etapas de este trabajo quedó formulado un objetivo no previsto inicialmente. A raíz de la búsqueda de las fuentes y documentación, hallé diversas composiciones para órgano del P. Donostia que no sólo habían permanecido inéditas, sino que tampoco habían recibido atención por parte de los sucesivos observadores de la documentación. A pesar de ello, estas obras presentan un interés indudable y no desmerecen de ningún modo respecto a las composiciones que sí habían sido publicadas hasta la fecha.

En vista de ello se imponía como objetivo el presentar estas composiciones, desconocidas hasta ahora por parte del público y la generalidad de los intérpretes e investigadores.

### ***Presentar una perspectiva general del estilo del P. Donostia en su música para órgano***

El análisis del estilo puede llevarse a cabo desde muchos puntos de vista distintos, y con diversos grados de profundización en cada aspecto. Lógicamente, cuando el objeto de atención posee cierta extensión y variedad, como es el caso presente, no es posible atender con profundidad a todos los parámetros.

En este trabajo he decidido seleccionar los aspectos que me han parecido más significativos en cada una de las etapas del compositor. Hay, en todo caso, facetas de la música que mantienen su importancia en todas las etapas. Es el caso del modo de agrupación de las piezas, y las consideraciones sobre melodía, armonía y forma. Pero hay otros aspectos cuya relevancia se circunscribe a una etapa determinada, como es el caso de la relevancia del texto de las melodías gregorianas utilizadas en la segunda etapa.

### ***Edición y análisis del Itinerarium Mysticum***

El acercamiento atento al ciclo *Itinerarium Mysticum* llevaba aparejado un cotejo cuidadoso de las fuentes conservadas. De aquí resultaba un conocimiento cuyo destino natural juzgué ser la elaboración de una edición crítica de todas las piezas del ciclo. Esta edición había de tener como fin no sólo ofrecer una versión libre de ciertos errores existentes en las publicaciones anteriores, sino también compartir con el lector o ejecutante las variantes halladas y la elección tomada en cada caso.

### 1.3. Fuentes consultadas y metodología

El trabajo comenzó por ordenar la información más inmediatamente accesible, es decir, la edición de las obras para órgano del P. Donostia preparada por Jorge de Riezu. En esta edición se aportan datos sobre las diversas composiciones contenidas en el volumen. Este material resultó de una utilidad indudable de cara a fundamentar labores posteriores.

El tratamiento de estos primeros datos comenzó creando una base de datos en forma de tabla. En esta tabla la información aportada por Riezu quedaba almacenada, ordenada y disponible para ser hallada y relacionada de diferentes maneras.

Esta información inicial era principalmente de contenido cronológico y geográfico. Lo cual me permitió deducir una primera secuenciación temporal de las piezas objeto de estudio.

En esta primera fase también asigné un indicador numérico único a cada pieza, que ha guiado todo mi tratamiento posterior del material.

En un segundo momento acudí al Archivo Padre Donostia, conservado en el Archivo Histórico Provincial Capuchinos de Pamplona. Revisé todos los manuscritos de las obras del P. Donostia. Realicé un registro fotográfico de todas las fuentes manuscritas de las composiciones para órgano. También puede hacer registros fotográficos de las primeras ediciones de algunas obras, que actualmente son muy difíciles de encontrar.

En el curso de este trabajo de archivo tomé abundantes notas sobre los aspectos que consideré de potencial relevancia para la evolución de la investigación. Recogí coincidencias de aparición en el mismo cuaderno de papel pautado, similitudes en el tipo de tinta o de grafía, anotaciones realizadas junto a la escritura de la música, etc.

El resultado de este trabajo de archivo se concretó en una cantidad considerable de información que debió ser identificada y ordenada para su manejo eficiente. Para ello me serví nuevamente de la elaboración de bases de datos en forma de tablas, de modo que cada unidad de información pudiera ser identificada y relacionada según los diversos parámetros convenientes.

En esta tabla, abrí tantos registros como versiones conservadas de cada pieza. Cada registro incluía estos campos:

- Título de la pieza,
- Identificador numérico general dentro de todas las obras para órgano del P. Donostia,
- Identificador del orden numérico dentro del ciclo de piezas correspondiente,
- Título del ciclo de piezas correspondiente,
- Título del ciclo de piezas al que había pertenecido anteriormente (si se daba el caso),
- Fecha de composición,
- Lugar de composición,
- Año de publicación,
- Identificador de la fuente archivística (manuscritos) o bibliográfica (ediciones publicadas en vida del P. Donostia),
- Referencia archivística o bibliográfica.

El resultado de esta fase del trabajo fueron 178 registros referentes a otras tantas fuentes archivísticas y bibliográficas.

Además de las fuentes puramente musicales, en el Archivo Padre Donostia pude consultar la correspondencia conservada del P. Donostia, así como los volúmenes de su diario personal.

Visité también al Archivo Musical del Santuario de Loiola. En este archivo se conserva abundante material relacionado con el P. Nemesio Otaño, figura central del órgano en España durante la primera mitad del siglo XX. Hallé información especialmente valiosa para la contextualización histórica y estética del ciclo *Itinerarium Mysticum*.

En el archivo de la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona pude consultar diversas publicaciones acerca de la música religiosa en España durante la primera mitad del s. XX.

También establecí comunicación con el archivo del monasterio de Montserrat, donde fue publicada la primera entrega del *Itinerarium Mysticum*.

Finalmente, recurrí en repetidas ocasiones al Archivo Eresbil, donde se conserva un gran número de partituras de autores vascos. En Eresbil hallé material abundante e indispensable para trazar el contexto musical y organístico en que nacieron las obras del P. Donostia.

Además del trabajo en los diversos archivos, revisé la edición de las obras completas del P. Donostia<sup>2</sup>, recogiendo en fichas todas las entradas (artículos, reseñas y conferencias), tuvieran o no referencia directa con los objetivos de este trabajo. Elaboré un sistema de etiquetas para asociar la información contenida en cada una de ellas con las diversas áreas que podían constituir parte de este trabajo.

El resultado fueron 234 fichas bibliográficas referentes a escritos del P. Donostia.

Junto a la documentación bibliográfica a partir de la producción del P. Donostia, revisé también las publicaciones referidas al P. Donostia, tanto las dedicadas a su biografía y aspectos generales de su figura, como las más relacionadas con el área objeto de este trabajo.

El resultado de esta fase fueron 49 fichas bibliográficas.

Junto a la documentación referida directamente al P. Donostia, tanto lo que se refiere a música como a textos, abordé la contextualización de su música y figura.

También utilicé bibliografía de carácter más instrumental, de cara al tipo de tareas que debía afrontar en el curso de este trabajo. Consulté publicaciones relacionadas con el análisis musical en diversos aspectos (análisis formal, análisis schenkeriano, análisis del estilo musical, análisis relacionado con la interpretación) y con la edición musical.

Las herramientas ofimáticas utilizadas han sido:

- Procesador de textos *LibreOffice Writer*, para la redacción del texto.
- Gestor de hojas de cálculo *LibreOffice Calc*, para la elaboración de las bases de datos.

---

2 Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.

- Gestor de notas *Evernote*, para la elaboración, organización y manejo de las fichas de lectura.
- Programa de tipografía musical *Lilypond*, para la elaboración de las partituras y ejemplos musicales.

## 1.4. Estructura del trabajo

Son dos las perspectivas básicas desde las que acometer el acercamiento a la música para órgano del P. Donostia: la histórico-musical en general y la organística en particular. Más concretamente, es necesario tratar por una parte de las coordenadas estéticas y compositivas que constituyeron el *humus* de gestación de estas composiciones, y por otra hay que atender a su condición particular de música para órgano, con las referencias a este instrumento que están aparejadas.

Por todo ello en la estructura de este trabajo, una vez asentados los principios que se suponen en todo trabajo de investigación (justificación, objetivos, metodología, estado de la cuestión, etc.), he planteado la siguiente estructura básica:

- El estado de la música religiosa en la época del P. Donostia, incluyendo los antecedentes inmediatos.
- El estado del órgano en las áreas con las que guarda relación directa la música para órgano del P. Donostia: Francia y España durante la primera mitad del siglo XX, con los antecedentes más relevantes.
- El perfil del P. Donostia como músico y como organista
- Los aspectos materiales de la música de órgano del P. Donostia: cronología y fuentes
- Análisis del estilo musical en la obra para órgano del P. Donostia
- Edición crítica del *Itinerarium Mysticum*
- Conclusiones



## Contextualización general

### *El estado de la música religiosa*

Desde la segunda mitad del siglo XIX la música de órgano no puede ser incluida automáticamente en el campo de la música religiosa. Antes de esa fecha prácticamente toda la música para órgano, salvo pequeñas excepciones, estaba orientada explícita o implícitamente, directa o indirectamente, al uso religioso. Pero las mutaciones sociológicas y económicas que se suceden durante el siglo XIX dan lugar a que el órgano adquiriera una relevancia importante en ciertos foros musicales en los que apenas comparecía con anterioridad. Es el caso de las salas de conciertos y los centros de educación musical erigidos por los gobiernos de los nuevos sistemas políticos liberales.

Esta advertencia, siendo válida en general para la música de órgano de la época a la que me voy referir en el curso de este trabajo, no es tan necesaria en el caso de las obras del P. Donostia. La música para órgano de este autor está orientada claramente hacia el ámbito religioso, y más precisamente litúrgico católico. Más adelante me detendré más en la exposición y tratamiento de esta filiación litúrgica, pero baste ahora adelantar esta idea para justificar el porqué de una alusión más o menos extensa a la cuestión de la música religiosa entre los siglos XIX y XX. Es imposible comprender la obra para órgano del P. Donostia sin contar con todo el sistema de ideas, criterios, modelos, deseos y tendencias que caracterizaron a este movimiento musical.

### *El estado del órgano en las áreas relacionadas con el P. Donostia*

Dado que se trata de música de órgano, es obvia la necesidad de incluir una exposición del estado de este instrumento, aunque se hace necesario acotar el campo de atención. El órgano es un instrumento que no solo posee una historia prolongadísima en el tiempo, sino también una señalada variedad en lo geográfico y estilístico, por su profundo enraizamiento en cada nación y cada cultura. Debido a esto, sería desproporcionado embarcarse en una descripción mínimamente detallada de todo lo que sucedía alrededor del órgano en la primera mitad del siglo XX.

Pero además de un problema de extensión, se daría una deficiencia en cuanto a la coherencia y la economía de los conceptos, puesto que el repertorio que es objeto de atención en este trabajo no guarda relación por igual con todo el contexto organístico de su época.

Claramente son dos las áreas que es necesario tratar en nuestro caso: el desarrollo del órgano en España y Francia durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.

España y Francia son los dos únicos focos de cultura organística con los que tuvo relación el P. Donostia, al menos de modo significativo. Sería posible, de modo un tanto artificioso, incluir el área germánica por la presencia en el pensamiento del P. Donostia de la música de J.S. Bach y otros autores alemanes para órgano antiguos y contemporáneos. Pero no hay que olvidar que la relación con este mundo germánico la experimentó el P. Donostia principalmente a través de lo francés, de las editoriales y los organistas parisinos que él conoció.

El tratamiento de cada una de estas dos áreas geográficas lo ordenaré según la misma estructura:

- El instrumento
- La música

Comenzaré por el instrumento en sí, por su planteamiento constructivo, los principales maestros organeros, y la configuración mecánica y fónica que era cultivada. Todo ello constituye uno de los presupuestos importantes para la composición del repertorio.

Después lanzaré una mirada biográfica rápida a los protagonistas personales del momento organístico, para ubicarlos musical y culturalmente. Esto facilitará después la comprensión de su vínculo cercano o lejano con el P. Donostia y su música de órgano. Junto a ello me ocuparé del repertorio en sí mismo. La referencia a sus características principales constituirá el marco para comprender la composiciones que el P. Donostia escribió bajo el influjo de esta música, o al menos en cierta relación con ella.

## **Perfil musical y organístico del P. Donostia**

Este apartado no constituye el núcleo de este trabajo, y por ello no aspirará a una gran profundidad. Expondré aquí diversos datos que facilitan la comprensión de la personalidad musical y organística del P. Donostia. Muchos de estos datos son presentados por vez primera en este trabajo.

Comenzaré tratando de sus años de formación, y continuaré ocupándome de la presencia del órgano en la vida del P. Donostia, atendiendo sobre todo a lo que atañe más directamente a su labor como compositor para este instrumento. Finalizaré este apartado con consideraciones sobre su pensamiento estético en general.

## **La obra para órgano del P. Donostia**

Este es el núcleo del trabajo. Comenzaré trazando una cronología general que permita ubicar temporal -y geográficamente- la composición de cada una de las piezas. A continuación expondré de modo ordenado las fuentes disponibles (autógrafas e impresas durante la vida del compositor), así como los datos fundamentales que cada una de ellas ofrece sobre cada composición. Todo ello lo presentaré conforme a la división en tres etapas que describo en el apartado de la cronología.

Seguidamente abordaré el análisis del estilo musical. Este apartado también estará estructurado conforme a las tres etapas citadas, a las que se añadirá una sección referente a las primeras tentativas del P. Donostia como compositor. Trataré de la acogida que tuvieron las composiciones publicadas en vida del P. Donostia.

Finalizado el estudio de la música, y antes de exponer las conclusiones finales, presentaré la edición de las obras inéditas halladas en el curso de esta investigación, así como del ciclo *Itinerarium Mysticum*.

## 1.5. Estado de la cuestión

Lo primero que hay que decir es que la música para órgano no se encuentra entre las facetas del Padre Donostia que más atención ha recibido hasta la fecha.

El aspecto biográfico del P. Donostia fue abordado desde muy pronto. Recién acaecido su fallecimiento, su amigo y hermano de religión Jorge de Riezu publicó en Pamplona su *Vida, obra y semblanza espiritual del Padre José de Donostia*<sup>3</sup>. Es un texto de dimensiones más bien reducidas, que consiste en una somera enumeración de datos relevantes sobre la vida y personalidad del Padre Donostia. Su valor principal se deriva de que su autor, el P. Jorge de Riezu, fue una persona muy cercana al Padre Donostia, y por lo tanto fuente privilegiada para el conocimiento de los aspectos más personales del protagonista.

En lo que respecta a la música de órgano, Riezu se limita enumerar las obras más representativas, además de aportar ciertos detalles biográficos al respecto. Así, relata lo duros que fueron para el P. Donostia los años pasados en el exilio francés, durante los cuales compuso el *Itinerarium Mysticum*. Recuerda también cómo la corrección de las pruebas de imprenta del ciclo *In festo VII doloribus B.M. Virginis* la realizó el Padre Donostia ya en el lecho de muerte.

Otro aspecto relevante para este trabajo es el de la relación del Padre Donostia con el canto gregoriano. Refiriéndose a su manera de armonizar estas melodías, el P. Riezu la describe como “sobria y sencilla en extremo”, “que realza el ritmo y la tonalidad de la línea melódica”. Recuerda la autoridad reconocida en este campo a la abadía benedictina de Solesmes, cuando cita el elogio que Dom Desrocquettes hizo de la armonización de la antífona *Sub tuum præsidium*: “tipo y modelo del acompañamiento gregoriano”.

Esta publicación de Riezu fue la primera de una serie de homenajes póstumos que se sucedieron en los meses siguientes. En 1957 apareció un breve obituario en la revista *Munibe*<sup>4</sup>. En él, además del proyecto del monumento funerario que luego se construyó en el

---

3 Riezu, P. Jorge de: *Vida, obra y semblanza espiritual del Padre José Antonio de Donostia*, Pamplona, Verdad y Caridad, 1956.

4 Grupo Aranzadi de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País: “Memorial al Padre Donosti”, *Munibe* IX, 3, 1957, pp. 186-193.

alto de Agiña, se reproduce un bosquejo biográfico elaborado por Luis de Uranzu y que había visto la luz pocos meses antes de la muerte del P. Donostia. En este breve texto se hace simplemente una referencia a su abundante obra musical, de la cual al parecer ya estaba en proyecto su publicación completa. Otros aspectos referidos son la investigación musicológica y la actividad divulgativa mediante conferencias y artículos. No hay ninguna referencia a la música de órgano.

Ese mismo año de 1957 la revista *Tesoro Sacro Musical* publicó diversos obituarios redactados por músicos que habían conocido de cerca al P. Donostia. En ocasiones aportan datos interesantes a los que aludiré en el curso de este trabajo<sup>5</sup>. Al año siguiente Ángel Sagardia también recordó al fallecido mediante un artículo en la revista *Vida vasca*<sup>6</sup>.

En 1960 Jorge de Riezu inició la publicación de las obras completas tanto musicales como literarias, a las que me iré refiriendo a lo largo de las páginas de este trabajo.

En 1986, con motivo del centenario de su nacimiento, la Sociedad de Estudios Vascos dedicó al P. Donostia un número monográfico dentro de sus *Cuadernos de Sección*<sup>7</sup>. En él se concitaron diversas firmas que abordaron su figura desde diferentes perspectivas.

Por una parte aparecen testimonios de carácter personal. Así, su prima María Azpiazu Zulaica<sup>8</sup> recuerda que el P. Donostia consideraba sus preludios vascos como “pecados de juventud”. Por su parte, Hervé de Weck<sup>9</sup> De Weck nos hace saber de las dudas que asaltaron al P. Donostia en los comienzos de su nueva etapa musical en París, cuando dudaba de su formación y fuerzas para llevar adelante la composición de *La vie profonde de Saint François d’Assise* con la perfección que él quería. También recuerda la presentación en 1920 de diversas composiciones en la sala Erard de París, con la presencia del pianista Ricardo Viñes. Una sobrina de este último, Elvira Viñes Soto<sup>10</sup>, también aparece aportando algunos datos suplementarios sobre los estrenos parisinos de los años 1920.

---

5 *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957

6 Sagardia, Ángel: “El Padre José Antonio de San Sebastián”, *Vida vasca* nº 35, 1958, pp. 73-79.

7 *Aita Donostiari Omenaldia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección: Música, 1986.

8 Azpiazu Zulaica, María: “Algunos recuerdos personales”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 25-31

9 Weck, Père Hervé de: “Amitiés”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 177-180.

10 Viñes Soto, Elvira: “Mis recuerdos del P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 171-175.

El director de orquesta Enrique Jordá<sup>11</sup> aportó recuerdos muy interesantes de las conversaciones mantenidas con el P. Donostia. Es relevante la opinión sobre la Schola Cantorum de París, por la importancia de este centro en la formación de organistas en Francia. Según Jordá, el P. Donostia consideraba que la Schola Cantorum en su tiempo había sido “saludable”, pero que después sus ideas se habían ido anquilosando, hasta el punto de sostener ante las aportaciones de Claude Debussy una actitud “muy estrecha”.

Confirma Jordá el dato bien conocido de que el P. Donostia sintió una gran atracción por la vida intelectual y musical de París, así como una especial inclinación por la estética de Debussy. Según relata Enrique Jordá, el P. Donostia citaba con frecuencia a intelectuales católicos como los filósofos tomistas Jacques Maritain y el dominico A. D. Sertillanges con su obra *La Vie Intellectuelle*. Esto no le impedía apreciar la obra de artistas separados del cristianismo como Jean Cocteau.

En cuanto al estilo musical, Jordá señala como notas características del estilo creativo del P. Donostia el refinamiento y la delicadeza. Recuerda diversas frases ilustrativas en este sentido, como “a mí me gusta dar siempre la nota fina”, o la famosa sentencia de Debussy que él gustaba de repetir “no quiero enterarme de que el piano tiene martillos”. Respecto a la forma, Jordá recuerda que el P. Donostia rechazaba el formulismo en el arte, el recurso sistemático a formas preestablecidas. En su opinión el estudio de las formas clásicas debía orientarse a imitar de ellas el orden y el equilibrio con el fin de crear formas nuevas en las que reproducir esas mismas cualidades. Su ideal era crear música que recuerde a una improvisación, pero dotada en su conjunto y detalles de la perfección de los modelos clásicos.

El musicólogo Miguel Querol aporta sus recuerdos de convivencia en el Instituto Español de Musicología<sup>12</sup>. Cuenta cómo el P. Donostia empezó a trabajar en esta institución desde su comienzo en 1944 por propuesta del fundador, Higinio Anglés. Tenía el encargo de preparar un fichero folklórico, vaciando todos los cancioneros existentes y todas las alusiones

---

11 Jordá, Enrique: “Recordando al Padre Donostia [en su estudio de Lecároz]”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 59-63.

12 Querol, Miguel: “El P. José Antonio de Donostia en el Instituto Español de Musicología”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 133-141.

publicadas conocidas. En su artículo Querol cita también las apariciones de trabajos del P. Donostia en el Anuario Musical.

Manuel Elvira<sup>13</sup>, quien fuera fundador de la coral San José de la parroquia homónima en el barrio pamplonés de la Chantrea, era baztanés de nacimiento. Desde esta perspectiva personal se refiere al vínculo del P. Donostia con este valle por su pertenencia a la comunidad capuchina de Lekaroz. A la hora de describir su estilo musical se detiene en el la filiación espiritual franciscana del autor. Encuentra reflejada la sencillez de su espíritu franciscano en la ausencia de efectismos grandilocuentes. Califica su técnica como moderna y depurada. En cuanto conocedor de todos los “ismos” de su época, afirma su búsqueda del sentimiento y la emoción en sus pentagramas por encima de la grandiosidad. Elvira se refiere a la muy franciscana imagen de las “florecillas” al recordar el carácter sencillo bucólico, campesino de sus composiciones inspiradas en el folclore vasco.

José María Goicoechea<sup>14</sup> relata cómo las composiciones del P. Donostia llamaron la atención del Higinio Anglés cuando éste trataba de encontrar entre los músicos españoles un candidato para suceder al famoso Licino Refice como profesor de composición del Pontificio Instituto de Música Sacra. Goicoechea además nos da cuenta de una velada justificación del academicismo cuando, el P. Donostia, como respuesta a un comentario crítico en este sentido por parte de Goicoechea, respondió que “también a base de un acorde perfecto se puede construir una catedral”.

En un plano más estrictamente técnico o musical se mueven las otras firmas que participan en el homenaje. Así José María Zapiain,<sup>15</sup> después de unas líneas iniciales de testimonio personal, dibuja de un modo bastante completo el perfil del Padre Donostia en cuanto músico religioso. Aborda separadamente sus facetas de pensador y compositor de música sacra. Para ello se sirve principalmente de textos del propio Padre Donostia, aunque los combina con su perspectiva más personal.

---

13 Elvira Ugarte, Manuel: “El Padre Donosti, hermano menor y músico mayor”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 33-41.

14 Goicoechea Aizcorbe, José María: “Recuerdo romano del P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 43-45.

15 Zapiain Marichalar, José María: “El Padre Donostia, músico y compositor litúrgico”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 181-198.

José Luis Ansorena<sup>16</sup>, después de recordar los homenajes pictóricos y escultóricos de que fue objeto, se acerca al aspecto musical. Divide la labor musical del P. Donostia en diversos apartados: folclore, musicología, composición de música religiosa, armonización de melodías populares, composición de obras no religiosas y compositor de música sinfónica.

Afirma Ansorena que lo especialmente destacado de la faceta folklorista ha dificultado el reconocimiento del autor en otros campos, como por ejemplo del de compositor. Como musicólogo destaca el hallazgo de partituras para clave de autores vascos, datadas en el siglo XVIII.

La creación de música religiosa la enmarca Ansorena recordando una idea del protagonista: “la voz y el órgano son un púlpito, desde donde debe predicarse con gravedad”<sup>17</sup>. A esta idea atribuye la austeridad de formas que caracteriza a toda la música religiosa de nuestro autor: al principio, cantos a una sola voz y acompañamientos de melodías gregorianas; en una segunda época, inquietud por la estética moderna que se materializa en la composición de una serie de motetes, como es el caso de *O sacrum, Benedictum sit, Responsorios de Semana Santa, Ave Maria, O Domina, Dulcis amica, Cantigas de Ntra. Señora*, etc. Ansorena los califica de “joyas de la polifonía vasca”, y lamenta que muchos siguieran sin estrenarse.

Respecto a la armonización de canciones populares, Ansorena señala que fue este el inicio de la gran popularidad del P. Donostia, dado que sus primeras aportaciones en este campo coincidieron con años de gran auge del nacionalismo vasco. Al igual que con los motetes antes señalados, Ansorena lamenta que los admiradores del P. Donostia no aceptaran la evolución en el estilo que se da en el tratamiento de las melodías tradicionales vascas, tal y como queda reflejado, por ejemplo, en el cuarto cuaderno de Preludios para piano.

Ansorena detecta una gran libertad creativa en la composición de obras originales no litúrgicas y tampoco no inspiradas en el folclore vasco. Estando ausente la referencia necesaria al gregoriano o la melodía popular, el centro aquí es la investigación en la armonía y la composición, y no es casual que esta etapa transcurra en Francia.

---

16 Ansorena Miranda, José Luis: “Perpetuando el recuerdo del P. Donostia. De cuadros y esculturas, monumentos y otras cosas”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 11-24.

17 Ansorena Miranda, José Luis: “Perpetuando..., op. cit., p. 24.



Respecto a la música sinfónica, Ansorena lamenta que sea tan poco programada, lo cual atribuye a su carácter por lo general no lírico. En efecto, la producción del Padre Donostia en este campo se centra en breves cuadros musicales a modo de ilustraciones o ambientaciones, destinadas a las obras de teatro de Henri Ghéon. A pesar de esta falta de difusión, Ansorena opina que las obras con orquesta del P. Donostia no envidian nada en calidad a las de sus contemporáneos Guridi o Usandizaga. Señala especialmente el *Christus factus est* dentro de *La vie profonde de Saint François d'Assise*, estrenada en noviembre de 1926, y en la que se encuentran unos rasgos armónicos desconocidos en otros compositores españoles de ese momento.

El compositor y crítico musical Sabino Ruiz Jalón<sup>18</sup> interviene en este homenaje con una aportación que quizá no suministra datos nuevos a lo ya conocido sobre la vida y obra del P. Donostia, pero que sí ofrecen una manera de ordenarse interesante, resultando de utilidad para completar la perspectiva de cada momento mediante su inserción en un contexto musical más amplio.

Pero sin duda quien aborda la figura del P. Donostia de un modo musicalmente más profundo y sistemático es Lorenzo Ondarra<sup>19</sup>. El artículo de Ondarra reviste especial interés porque no se limita al mero recuerdo personal, ni a una mera concatenación de citas de textos, por otra parte ya conocidos, del Padre Donostia. Ondarra se acerca a su música de un modo más sistemático y científico. Pero su contacto personal con el protagonista también le permite aportar datos de interés. Por ejemplo, que el P. Donostia le hablara en 1954 de la “dificultad de componer”, reflexión que Ondarra contextualiza en la desorientación estilística de los años posteriores a la II Guerra Mundial.

La aproximación analítica de Ondarra, tal y como adelanta su título, presta una atención especial a la filiación melódica de la obra del P. Donostia. Es un campo que reviste especial interés por cuanto el autor mantuvo una importante vinculación con dos grandes depósitos melódicos: la tradición popular y la tradición de la liturgia (canto gregoriano). Pero además de

---

18 Ruiz Jalón, Sabino: “El P. Donosti. Vuelo lírico en torno a una vida ejemplar”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 157-159.

19 Ondarra, Lorenzo: “Dato melódico y composición en el P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 89-107.

ello también aborda otros parámetros del estilo musical. No obstante el alto interés de su trabajo, Ondarra se ve obligado, en razón de la amplitud del objeto y de la escasez del espacio, a limitarse a observaciones de carácter más bien general que, si bien no satisfacen una curiosidad exhaustiva, sí bosquejan con eficacia el panorama general.

En 1999 José Luis Ansorena publicó la que hasta la fecha es la más relevante reconstrucción biográfica del P. Donostia<sup>20</sup>. José Luis Ansorena es uno de los autores que más se ha ocupado de la figura de Donostia. En él se aúnan el perfil del estudioso, la pertenencia a la misma orden religiosa y la cercanía personal. En este trabajo Ansorena aporta una notable cantidad de información fundamentada principalmente en la documentación conservada en los archivos de la Provincia Capuchina de Navarra. A ello añade datos provenientes de su propia cercanía personal con el protagonista.

Varios de los capítulos centrados en aspectos más directamente musicales están redactados por otros músicos capuchinos cercanos al P. Donostia, como Claudio Zudaire y Lorenzo Ondarra.

Además de las publicaciones mencionadas, han sido numerosas las referencias al P. Donostia de carácter general que han aparecido en revistas y otras publicaciones. En años más recientes se han publicado trabajos centrados en áreas más específicas, aunque no relacionadas directamente con el ámbito de este trabajo. Han de citarse las publicaciones de Ibarretxe<sup>21</sup>, quien ha prestado una atención especial al aspecto etnológico de la música del P. Donostia<sup>22</sup>; o Alonso<sup>23</sup>, quien ha puesto en relación la música del P. Donostia con la música francesa del s. XX. En 2009 el pianista e investigador Iosu Okiñena presentó en la Universidad de Valladolid una tesis doctoral en la que estudia la obra para voz y piano del P. Donostia desde la perspectiva de la comunicación autopoiética<sup>24</sup>.

---

20 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1999.

21 Ibarretxe, Gotzon: "Observaciones a la rama musical del padre Donostia", *Cuadernos de sección. Música*, Sociedad de Estudios Vascos, 1993, pp. 159-169.

22 Ibarretxe, Gotzon: "Metáforas para una versión etnicista de la música vasca", *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Sabadell, La mà de guido, 1996.

23 Alonso, Silvia: "El mirlo: onomatopeya y juego en O. Messiaen y el P. Donostia", *Musiker, Cuadernos de Música*, nº 10, 1998, pp. 87-99.

24 Okiñena Unanue, Josu: *La comunicación autopoiética, fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid,

## **2. El movimiento de reforma de la música religiosa**

La observación del proceso de restauración de la música religiosa en el que participa el P. Donostia tiene ante sí dos áreas principales: el canto gregoriano y lo que podemos llamar el problema del idioma musical adecuado para el resto del repertorio sacro. Prestaré más atención a la cuestión del canto gregoriano, por tener una vinculación mayor con la música de órgano del P. Donostia, y muy especialmente con el *Itinerarium Mysticum*. Pero antes de ello considero conveniente dedicar algunas líneas a recordar el marco de las ideas en el momento cronológico que nos ocupa.

### **2.1. El marco de las ideas**

Con la imprecisión propia de las estabulaciones cronológicas, el siglo XIX está asociado a la transición de la Ilustración al Romanticismo, y en lo político, al paso de las monarquías absolutistas de la Ilustración a los nuevos regímenes surgidos de la Revolución.

En el campo de las ideas el idealismo hegeliano sucede al racionalismo, al empirismo y a Kant. Con su sistema deductivo de las ideas, Hegel configura intelectualmente al romanticismo y domina la primera mitad del siglo XIX, hasta que en la segunda mitad del siglo aparezca la reacción positivista.

Esta sucesión de escuelas de pensamiento tuvo también un reflejo en la música. La preferencia cartesiana por lo nítido, por lo inmediatamente cognoscible y comprensible, había hallado su correspondencia musical en las armonías precisas y estables del barroco italiano maduro. En el clasicismo, este gusto por la claridad va todavía más allá, dando lugar a la búsqueda del equilibrio formal, a la nitidez de las secciones, a lo perfilado de las melodías, a lo preciso de las cadencias, y a la estabilidad e incluso previsibilidad de las relaciones tonales. La evolución hegeliana del idealismo ilustrado tuvo en música un paralelo privilegiado en

---

2009.

Beethoven y sus seguidores germánicos, en los cuales la dialéctica halla su correspondiente sonoro en los procesos de desarrollo formal y motivico que caracterizan a esta escuela.

Mediado el s. XIX la abstracción extremada del idealismo hegeliano provocó un hartazgo que se manifestó en la reacción positivista. Entre los contenidos del pensamiento positivista aparecen ciertas actitudes que más adelante tendrán un correlato claro en lo musical. Es el caso de la “hostilidad a toda construcción”, “a toda deducción que no esté basada en datos inmediatos de la experiencia”<sup>25</sup>. Años más tarde el P. Donostia, al igual que otros autores de la época, expresará ideas similares respecto a la música.

El énfasis beethoveniano en lo dialéctico, en la transformación evolutiva, derivó al cabo en el estilo gigantesco e incesante de Wagner y sus imitadores. Melodías sin fin, cromatismo sin reposo, mutación continua del mismo material musical, grandiosidad de forma y sonido, y sobre todo fusión e incluso sometimiento de la música a contenidos externos a ella misma. Frente a ello también se dio la reacción. Hanslick, apoyado en ideas de Herbart y Kant<sup>26</sup>, se alzó como defensor de la forma en cuanto lugar propio de la belleza musical, frente a la primacía romántica de la expresividad.

Si el idealismo romántico fue genuinamente alemán, el positivismo alcanzó especial fuerza en Francia, gracias sobre todo al pensamiento de Comte. Y fue en Francia, además de en Alemania, donde fue surgiendo también, en la segunda mitad del s. XIX, una poderosa reacción musical frente al romanticismo wagneriano. En esta reacción musical se enmarca el arranque del movimiento restaurador de la música religiosa.

Las diferentes escuelas filosóficas que acaban de citarse coincidían en algo: el antropocentrismo que las distinguía del teocentrismo propio del pensamiento platónico-aristotélico, tal y como había sido asumido por el cristianismo a través de san Agustín de Hipona y santo Tomás de Aquino. Esto afectó notablemente al concepto mismo de belleza. La belleza ya no era más contemplada como un reflejo de la perfección divina, y pasó a ser considerada un producto de la actividad humana. Por otra parte, la duda metódica cartesiana y

---

25 García Morente, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Madrid, Encuentro, 2000, p. 320.

26 Fubini, Enrico: *L'estetica musical dal Settecento a oggi*, Turín, Einaudi, 1987, Turín, Einaudi. Traducción española de Guillermo Pérez de Aranda en Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, p. 326.

el rechazo del empirismo a toda pretensión de conocimiento no procedente de la experiencia inmediata habían llevado a la negación de la idea de Verdad absoluta. La consecuencia fue un relativismo que en el siglo XIX se manifestó a través de la primacía de la subjetividad individual. En consecuencia, la belleza creada por el hombre pasó a ser un fin en sí misma, algo que no podía ser aceptado desde la perspectiva trascendente de la Iglesia<sup>27</sup>.

Por estas razones el pensamiento formalista de Hanslick fue muy bien recibido en la Iglesia. Naturalmente el formalismo de Hanslick, de parentesco positivista, poco tenía que ver con el orden cosmológico aristotélico-tomista, del cual la belleza venía a ser una dimensión necesaria. Pero al menos sí remitía a una dimensión objetiva, más allá de la mera subjetividad del individuo. Es por eso que Hanslick fue abundantemente citado por los protagonistas del movimiento restaurador de la música religiosa en su reflexión sobre el modo de expresar los afectos en la música sacra. Entre ellos se contaba el jesuita Angelo de Santi<sup>28</sup>, quien años después iba a tener un papel decisivo en el famoso motu proprio de Pío X.

Una de las consecuencias de la reacción positivista en el mundo de la música fue la búsqueda de lo concreto, de lo característico de los pueblos y culturas. En el siglo XIX también la Iglesia está buscando lo genuino y propio suyo, en lo cual no dejaba de influir la nueva situación socio-política.

Después de las revoluciones la Iglesia había sido despojada, no pocas veces con violencia, de las instituciones y medios materiales que antes dedicaba al cultivo de la música. La separación radical respecto al nuevo poder político puso en crisis las maneras litúrgicas y musicales vigentes hasta entonces, en las que se reflejaba su posición central en la organización de las sociedades europeas. Así, en Francia la majestad y brillantez de las ceremonias galicanas en tiempos del absolutismo asignaba al poderío de los órganos barrocos la expresión de una grandeza que aunaba, o más bien, sometía lo eclesiástico a lo monárquico.

No es casual que fuera después de la Revolución cuando se iniciara en Francia el regreso al rito romano común, después de bastantes décadas de esos usos litúrgicos propios, los

---

27 Virgili Blanquet, María Antonia: "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España", *Revista de Musicología*, XVII/1, 2004, pp. 23-39.

28 Santi, Angelo de: "L'Arte dei suoni e gli affetti", *Civiltà Cattolica*, 1887, citado por Virgili Blanquet, María Antonia: "Antecedentes...", *op. cit.*, pp. 23-39.

galicanos, que afianzaban el orgullo y la *grandeur* de la vieja monarquía. Y no es casual tampoco que uno de los primeros y más eficaces promotores de este regreso fuera el benedictino Prosper Guéranger, quien, de modo altamente simbólico, inició su gran proceso restaurador recomenzando la vida benedictina -él, que no era benedictino, sino un simple presbítero secular- según los modelos medievales en un antiguo priorato abandonado por causa de la Revolución.

El nombre de esas *ruinas* restauradas será fundamental para todo lo que se diga en adelante: San Pedro de Solesmes.

## 2.2. El movimiento reformador en Europa

A lo largo del siglo XIX fue apareciendo en diversos países un movimiento de músicos que compartían la intuición de que la música religiosa se había desviado de su camino. En 1817 Etienne-Alexandre Choron funda en París la que poco más tarde sería reconocida como *Institution royale de Musique religieuse*, y a partir de 1825 sus alumnos empiezan a interpretar obras de Palestrina en la liturgia de La Sorbona, toda una novedad en la época<sup>29</sup>.

En 1830 Pío VIII reafirmó en su breve *Bonum est confiteri Dominum* los principios del Concilio de Trento relativos a la música litúrgica. Por esos mismos años, el recién fundado monasterio de Solesmes comienza su decisivo trabajo de restauración del canto gregoriano conforme a los más antiguos códices conocidos.

En 1843 se funda en París la *Société de Musique vocale religieuse et classique*, también con el fin de recuperar la polifonía católica tradicional. A esta sociedad se suma el compositor suizo Louis Niedermeyer (1802-1861), quien está plenamente convencido de que la clave para mejorar la música sacra está en la recuperación de los modelos polifónicos. Y con estos principios funda en 1853 su propio centro de formación: la *École Niedermeyer*. El movimiento parisino para la restauración de la música sacra culmina con la fundación en 1894 de la *Schola Cantorum*<sup>30</sup>.

En la Alemania católica tuvo una especial relevancia la ciudad de Ratisbona. Carl Proske (1794-1861), maestro de capilla de la colegiata de esa ciudad, es considerado el pionero alemán por su empeño en rescatar la música de Palestrina. Su discípulo Franz Xaver Witt continuó trabajando en la misma línea. En 1869 Witt fundó en Bamberg la Sociedad Ceciliana de Alemania (*Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland*) para la restauración de la música sacra conforme a la auténtica tradición católica, concretada en el gregoriano y la polifonía, y reconocida oficialmente por Pío IX en 1870<sup>31</sup>.

---

29 Ochse, Orpha: *Organists and Organ Playing in the Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 204.

30 Ochse, Orpha: *Organists and...*, *op. cit.*, p. 205.

31 Nommick, Yvan: "Sobre las implicaciones del motu proprio de san Pío X en materia de composición musical", *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 128.

La Sociedad Ceciliana alemana contó desde el principio con el apoyo de muchos músicos, entre los que se contaba Franz Liszt. Liszt, que como es bien sabido había desplegado una brillante carrera como virtuoso del piano, era también un músico de gran talla intelectual. Su adhesión al movimiento de reforma musical religiosa quedó bien reflejado en estas líneas que escribió en 1860 a la princesa Carlyne Sayn-Wittgenstein:

Si Su Santidad diera curso más tarde a la idea de establecer, por decirlo así, el *canon* del canto de la Iglesia sobre la base exclusiva del canto gregoriano, es una tarea a la que me dedicaría en cuerpo y alma (...). Apartaría todos los instrumentos de la orquesta y sólo conservaría un acompañamiento de órgano *ad libitum* para sostener y reforzar las voces. Es el único instrumento que tiene derecho a permanecer en la música de iglesia -mediante la diversidad de sus registros se podrá añadir un poco más de color. Sin embargo, usaré este recurso con mucha discreción. Como he dicho, escribiré la parte de órgano sólo *ad libitum*, de modo que pueda omitirse completamente sin ningún inconveniente<sup>32</sup>.

Puede verse en el pensamiento de Liszt el rechazo a la ampulosidad con que se conducían los compositores en la música religiosa, con el uso frecuente de la gran orquesta. En estas líneas no alude directamente a ello, pero otra característica musical que Liszt asume es el tratamiento más sobrio de las voces en relación con los modelos anteriores.

En Bélgica el prestigioso organista Jaak-Nicolaas Lemmens (1823-1881) funda en Malinas en 1878 su *École de Musique religieuse*. Lemmens será el encargado de introducir el llamado *estilo serio* en el ámbito musical religioso franco-belga, sobre todo en lo que se refiere al órgano.

En Italia el movimiento de restauración de la música sacra se concreta en la fundación de la *Associazione Italiana di S. Cecilia*. Sobre el estado de la música religiosa en este país contamos con este testimonio sobre cómo se celebraban en 1870 las vísperas en la basílica romana de San Pablo Extramuros:

El canto de las vísperas viene a durar cerca de tres horas, y es una especie de “academia” musical. Los cantores están en la tribuna, solistas y coros, las voces son afectadas, teatrales; casi todos están sentados dando la espalda al altar para disfrutar de la música. Es un espectáculo más profano que religioso<sup>33</sup>.

---

32 Nommick, Yvan: “Sobre las implicaciones...”, *op. cit.*, pp. 128-129.

33 Lozzelli, Fortunato: *Roma religiosa all’inizio del Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 85.



En 1884 Lucido Maria Parocchi, cardenal vicario de León XIII para la ciudad de Roma, promulgó su *Ordinatio* en la que señalaba la conveniencia de seguir “la tradición de los mayores”, entendida expresamente como “la herencia de San Gregorio Magno y Palestrina”, es decir: una vez más, el gregoriano y la polifonía romana del XVI.

León XIII quiso que fueran divulgados y explicados los fundamentos de la reforma de la música sacra que estaba ya en marcha en varios países, y encargó esta tarea al jesuita Angelo de Santi (1847-1922), quien será más tarde figura determinante para el motu proprio *Tra le sollecitudini* de Pío X.

El cardenal Giuseppe Sarto, futuro Pío X y por entonces patriarca de Venecia, había dedicado mucha atención a la cuestión de la música sacra desde sus tiempos de seminarista, y venía siguiendo con entusiasmo los artículos que De Santi, por indicación de León XIII, publicaba en *La Civiltà Cattolica*. Cuando en 1893 desde la Congregación de Ritos se pidió su aportación, junto a la de otros obispos, para aclarar o modificar la mencionada *Ordinatio* de 1884, el cardenal Sarto se dirigió a De Santi para que le ayudase en la preparación de dicha aportación, de acuerdo con la línea que venía expresando en sus artículos y que el cardenal aprobaba entusiásticamente. De Santi, que obviamente tenía el tema muy pensado y madurado, tardó apenas dos semanas en corresponder a la petición del cardenal y le envió su informe. El cardenal a su vez lo envió tal cual a la Congregación de Ritos.

El informe constaba de tres partes. Comenzaba con unas consideraciones generales sobre los principios tradicionales que habían regido desde siempre en la Iglesia la música sacra. Después trataba la reforma de la música sacra que, como se ha dicho antes, se había originado ya en diversos países de Europa. Terminaba proponiendo una serie de instrucciones concretas para poner en práctica dicha reforma.

La Congregación de Ritos estimó que el informe Sarto/De Santi era el mejor de todos los recibidos, pero consideraba que la Iglesia no estaba aún preparada para recibir una normativa tan estricta como la que pedía el futuro Pío X. Así que el 7 de julio de 1894 dicha Congregación publicó un *Reglamento* sobre la música sacra, cuyas indicaciones venían a quedarse en un punto intermedio entre las posturas conservadoras del *status quo*, por una parte, y el impulso reformador de Sarto/De Santi, por otra. Días después, el 21 de julio de

1894, el prefecto de la Congregación de Ritos, Aloisi Masella, envió una carta al episcopado italiano en la que, reconociendo al gregoriano y la polifonía palestriniana su condición de modelos de música sacra, se dejaba en manos de los obispos el admitir “otro tipo de estilos de música “sacra” que se juzgasen dignos”, lo que resultaba decepcionante para los reformadores por cuanto prolongaba el deficiente estado de las cosas.

Pero a esa misma libertad se acogió el cardenal Sarto para publicar el 1 de mayo de 1895 su *Carta pastoral sobre la música sacra*, que retomaba el informe preparado para la Congregación de Ritos en 1893 y adelantaba mucho de lo que luego sería el motu proprio *Tra le sollecitudini*.

## 2.3. El movimiento reformador en España

### El momento histórico

En España la primera mitad del siglo XIX es especialmente convulsa por la invasión napoleónica, la Guerra de la Independencia y los conflictos políticos que llenan los años sucesivos. Las desamortizaciones de los años 1836 y 1837 vienen a complicar todavía más las condiciones materiales en que se desenvolvía la música de la Iglesia en España.

La segunda mitad del s. XIX arranca con el concordato firmado en 1851 entre España y la Santa Sede. Este concordato buscaba paliar el estado calamitoso en que habían quedado las instituciones de la Iglesia después de las medidas desamortizadoras. Pero entre sus disposiciones se encontraban algunas que no favorecían la calidad de la música religiosa, como la que reservaba las organistías de las catedrales a los miembros del clero. Las consecuencias de ello no tardaron en visibilizarse y fueron objeto de denuncia pública:

Los cabildos dan muy poca importancia a que haya o no música, que ésta sea buena o mala, que las plazas estén o no vacantes, y que se provea en quienes sepan o no cumplir con sus deberes. Así es que las plazas se confieren a cualquiera por ignorante que sea, con tal que recaiga en clérigo<sup>34</sup>.

Frente a esta primera coordenada histórica encontramos ya al iniciador del movimiento de reforma en España: Hilarión Eslava (1807-1878), quien por entonces acababa de instalarse en Madrid, después de una fructífera etapa en Sevilla como maestro de capilla de su catedral. Así se expresaba en 1856:

Cuando en cada una de nuestras catedrales, colegiatas y monasterios había un buen organista... cuando cada una de estas iglesias poseía una severa escuela en que se enseñaban todos los ramos del arte... pero hoy que apenas existe alguna que otra ruina del antiguo edificio orgánico español...<sup>35</sup>

Esta difícil situación económica y normativa constituye el punto de partida para la aplicación en España de las ideas de restauración de la música religiosa que bullían en Europa.

---

34 *Gaceta Musical de Madrid*, I-14, 6-V-1856. Citado en Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, *Revista de Musicología*, V/2, 1982, p. 209.

35 *La Zarzuela*, I-33, 15-V-1856. Citado en Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, *op. cit.*, p. 209.

## ***Hechos y protagonistas***

Eslava, como todos los músicos de su tiempo, había crecido en el italianismo operístico que dominaba la música religiosa por entonces. Ansorena sugiere que fueron sus investigaciones en el archivo de la catedral de Sevilla, tan ricos en música polifónica de la mayor calidad, los que le abrieron a un mundo nuevo y empezaron a cambiar sus planteamientos respecto a la composición de música sacra<sup>36</sup>. A su llegada a Madrid, como maestro de la Real Capilla, comunicó su entusiasmo investigador a otros músicos, y junto a ellos fundó en 1852 una asociación con el fin de publicar la *Lira Sacro Hispana*. Su finalidad expresa era presentar una colección completa de las mejores obras de música religiosa.

Como consecuencia de este impulso emprendió en 1852 un viaje por las principales capitales europeas, a fin de conocer la música española conservada en sus bibliotecas. Según parece el viaje no consiguió grandes frutos en este aspecto<sup>37</sup>, pero sí le dio ocasión de tratar personalmente con destacadas personalidades del mundo musical. Es más que probable que a través de ellas pudiera integrarse más en la orientación musicológica que la mencionada reacción positivista estaba comenzando a producir precisamente en esas fechas. Se ha considerado que la expresión más madura del pensamiento de Eslava al respecto de la reforma de la música religiosa es la *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, escrita en 1860 a modo de conclusión de la *Lira Sacro-Hispana*<sup>38</sup>.

En general se detecta en España un incremento en el número y profundidad de las aproximaciones a la cuestión de la música religiosa a partir de 1850, con autores como Pedro Herrero, Francisco de Asís Gil o Francisco Asenjo Barbieri. Después de la muerte de Eslava el liderazgo en el movimiento reformista es asumido por Felipe Pedrell y Eustoquio de Uriarte. Ellos fueron las figuras más prominentes de la *Asociación Isidoriana* fundada en Madrid en 1894 por iniciativa del obispo matritense José María de Cos. Uriarte se ocupó del canto

---

36 Ansorena, José Luis: “Biografía de don Hilarión Eslava”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona Diputación Foral de Navarra, 1978, p. 53.

37 Ansorena, José Luis: “Biografía...” *op. cit.*, p. 74.

38 López-Calo, José: “Hilarión, Eslava, compositor de música sagrada”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, *op. cit.*, p. 122.

gregoriano, y Pedrell sobre todo de la música polifónica. Ambos fueron los encargados de redactar los estatutos de la asociación<sup>39</sup>.

La primera actividad de la *Asociación Isidoriana* fue la musicalización de la liturgia del Corpus Christi de 1895 en la catedral de Madrid, que incluyó canto gregoriano según las nuevas líneas interpretativas de Solesmes, así como polifonía de Victoria. Lo novedoso del estilo musical desencadenó una ácida polémica recogida por la prensa madrileña<sup>40</sup>. Este disenso público fue el inicio de las divergencias de opinión que se iban a prolongar en los años siguientes. Uno de los principales oponentes de Uriarte en la cuestión gregoriana fue Ildefonso Jimeno de Lerma, que había asistido junto a Uriarte al congreso de Arezzo pero que ni mucho menos sacó sus mismas conclusiones respecto a la necesidad y fundamentación de la restauración gregoriana<sup>41</sup>.

La resistencia generalizada hacia el nuevo estilo llevó a Pedrell a fundar un boletín de expresión de la *Asociación Isidoriana*, con el fin de divulgar sus ideas. Esta publicación se prolongó desde 1896 a 1899 con el título *La música religiosa en España*. Como complemento se desplegó una verdadera campaña de persuasión mediante artículos publicados en la prensa<sup>42</sup>.

En la práctica, los resultados de la labor de Pedrell y Uriarte fueron muy pobres. En 1899 Pedrell, aburrido de *tanta quijotada inútil*, abandonó la publicación del boletín. Pero en esa misma década de 1890 las nuevas ideas sobre música religiosa habían encontrado mejor acogida y más fértil terreno en otros lugares diferentes de la capital. Concretamente, en las zonas de España en las que se estaba creando una burguesía fuerte y activa, con las consecuencias intelectuales y culturales que eso llevaba aparejado. Era el caso de Barcelona, Bilbao, Palma de Mallorca o Valencia<sup>43</sup>.

En 1896 tuvo lugar en Bilbao un *Congreso Internacional de Música Sacra*, que, no obstante lo aparatoso del nombre, consistió en un encuentro más bien breve y privado de la estructura

---

39 Virgili Blanquet, María Antonia: “Antecedentes...”, *op. cit.*, pp. 23-39.

40 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, pp. 218-219.

41 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, p. 220.

42 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, pp. 221-224.

43 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, p. 230.

propia de los congresos. Pero sí fue relevante por cuanto supuso el primer encuentro de tres de las más importantes entidades europeas que por entonces trabajaban por la restauración de la música sacra: la *Schola Cantorum* de París, la *Capella Antoniana* de Padua, y la *Asociación Isidoriana* de Madrid. En este evento concurrieron personalidades del nivel de Charles Bordes, Vincent d'Indy y Alexandre Guilmant, de París; y Giovanni Tebaldini, director de la *Capella Antoniana* de Padua<sup>44</sup>. Junto a ellos intervinieron los protagonistas españoles ya citados: Eustoquio de Uriarte y Felipe Pedrell.

Es relevante para este trabajo señalar la presencia en Bilbao del afamado organista Guilmant, así como el carácter marcadamente historicista de la música de órgano por él interpretada durante el evento: Bach y Haendel. También las intervenciones corales dieron gran espacio al repertorio antiguo, en este caso con polifonía de Palestrina, Morales y Victoria<sup>45</sup>. Si el plantel de oradores e intérpretes del encuentro de Bilbao fue de alto nivel, no lo fue menos el de músicos asistentes: Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, José Antonio Santesteban, Valentín Arín, Valentín Zubiaurre, Enrique Barrera, José Tragó, Paul Vidal, Francis Planté, Resurrección María de Azkue, León de Tressan, Rafael Mitjana y el abate Boyer<sup>46</sup>.

Coincidiendo en el tiempo con el encuentro de Bilbao, empiezan a darse iniciativas que se suman al movimiento reformador. En el mismo año de 1896, dentro del II Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Lugo, intervienen Federico Olmeda y Santiago Tafall abordando la cuestión de la música sacra<sup>47</sup>. En 1897 se crean en Palma de Mallorca la Capella de Manacor y en Valencia la Asociación Santa Cecilia; y en Barcelona la Capilla de San Felipe Neri, dentro del Orfeó Catalá<sup>48</sup>.

---

44 Nagore Ferrer, María: “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el Congreso Internacional de Música Sacra (Bilbao, 1896)”, *Revista de Musicología*, XX/1, 1997, pp. 605-606.

45 Nagore Ferrer, María: “Una aportación...”, *op. cit.*, p. 607.

46 Nagore Ferrer, María: “Una aportación...”, *op. cit.*, p. 608.

47 Garbayo Montabes, F. Javier: “Recepción e influencia del motu proprio de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: protagonistas y repertorio”, *Revista de Musicología*, XVII/1, 2004, p. 316.

48 Nagore Ferrer, María: “Una aportación...”, *op. cit.*, p. 613.

### **Coordenadas culturales y sociales**

Como es natural, el movimiento de reforma de la música religiosa en España, sobre todo en los años anteriores al motu proprio, tuvo unas coordenadas sociales derivadas del lugar y del momento. Entre los múltiples factores operantes pueden destacarse el nacionalismo musical -común a diversos países europeos-, el movimiento regeneracionista y las consecuencias musicales que tuvo la cuestión social y la actitud de la Iglesia ante ella.

De modo similar a lo ocurrido en el contexto europeo, también en España se estaba dando la búsqueda de las esencias propias de la música española. La reforma de la música religiosa es incluida de algún modo en esa búsqueda de lo auténtico, y “las mismas voces que se alzan en defensa de la música española, son las que lideran el movimiento de reforma litúrgico”<sup>49</sup>.

A esta aproximación nacionalista en el sentido cultural del término hay que añadir la orientación regeneracionista que latía con fuerza en ciertos sectores intelectuales de aquel momento. En el terreno concreto de la música sacra, se percibía como algo de singular importancia el hecho de que el mismo tipo de repertorio polifónico que era reivindicado por razones espirituales y eclesiásticas coincidiera con la etapa de mayor esplendor de la música española. Este repertorio estaba siendo por entonces redescubierto, estudiado e interpretado en Francia y Alemania. Tal éxito del repertorio histórico español en el corazón cultural de Europa no dejó de ser puesto en valor por los defensores de la reforma musical religiosa<sup>50</sup>.

El tercer aspecto mencionado, el de la cuestión social, tiene relevancia para la dimensión popular del movimiento de reforma, al cual comenzaré a referirme en las líneas que siguen.

---

49 Virgili Blanquet, María Antonia: “Antecedentes...”, *op. cit.*, p. 26.

50 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, pp. 226-227.

### ***Comienzos de la participación musical popular en la liturgia***

Entre las consecuencias prácticas que se derivaron de todo este movimiento, y dejando aparte la música de órgano que será tratada en su lugar, hay que destacar la cuestión del canto popular.

Durante los siglos anteriores al movimiento reformador y al motu proprio la participación musical de los fieles en los actos litúrgicos había quedado reducida a una expresión mínima. El canto llano y la música sacra culta llenaban por completo el espacio sonoro de las ceremonias. Como es bien sabido, entre los siglos XV y XIX se produce el gran florecimiento de la música sacra culta, erudita. Ahora bien, tanto este repertorio como el antiguo canto llano exigen intérpretes cualificados. Estos intérpretes provienen de las estructuras musicales profesionales sostenidas por el modo de organización social vigente, que tenía a la Iglesia Católica como centro de referencia intelectual, social y cultural. Todo esto entró en crisis en el siglo XIX. Ya me he referido a la dureza especial que tuvo en España el proceso. Nos encontramos, por tanto, en un contexto en el que la Iglesia dispone de muy pocos músicos capacitados para componer o interpretar música sacra mínimamente elaborada o compleja.

Como también he apuntado más arriba, hay que contar con el movimiento intelectual cada vez más interesado en lo concreto y peculiar de cada cultura. Esto dirige el interés hacia las manifestaciones musicales de tipo tradicional y popular, incluyendo naturalmente las religiosas.

Otro aspecto relevante es la cuestión social. El sistema económico capitalista fomentado por los regímenes liberales decimonónicos tuvo como consecuencia la aparición de una clase obrera explotada por los propietarios de los nuevos medios de producción. A lo cual se añadió el problema del desarraigo, derivado del abandono del entorno rural tradicional, que contaba con ciertos sistemas de protección de carácter familiar, municipal, gremial, eclesiástico, etc.

En 1891 el papa León XIII promulgó su encíclica *Rerum novarum*, a partir de la cual la Iglesia desarrolló su doctrina social, denunciando el abuso de que estaba siendo objeto la clase obrera por parte de la nueva burguesía capitalista. Esta doctrina social católica promovió el asociacionismo popular, que se fue concretando en forma de círculos católicos de obreros,



cajas de ahorros, cooperativas y otros medios de protección mutua de los sectores económicamente más débiles.

Una consecuencia musical de este asociacionismo fue el fomento de los orfeones de obreros, que empiezan a proliferar a partir de esos años<sup>51</sup>. Estas masas corales de carácter popular tuvieron un papel relevante en el proceso de renovación de la música religiosa, como han señalado autores como Nagore o Virgili. Los orfeones y las formaciones corales populares en muchos casos vinieron a cubrir el hueco dejado por las antiguas capillas de música profesionales. Junto a ellos ha de citarse otro tipo de formaciones corales de carácter no muy alejado: las *scholae cantorum* que comenzaron a abundar en seminarios y otros entornos religiosos<sup>52</sup>.

Todo esto no fueron sino comienzos de la participación popular en la liturgia, entendida como la comparecencia de músicos aficionados, no remunerados, sin más cualificación que la afición y la habilidad para el canto adquirida de modo más o menos casual. En todo caso, para el objeto de este trabajo interesa más otro tipo de participación popular: el de las melodías sencillas, verdaderamente populares, pensadas para ser cantadas por todos los asistentes a las celebraciones litúrgicas. Pero este segundo modo de participación popular no adquirirá verdadera importancia sino después del motu proprio de Pío X. Me referiré a él más adelante.

---

51 Nagore Ferrer, María: "Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del s. XIX", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1995, pp. 195-206. Citado por Virgili Blanquet, María Antonia: "El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)", *Aisthesis* nº 47, 2010, p. 179.

52 Virgili Blanquet, María Antonia: "El Canto Popular Religioso...", *op. cit.*, p. 179.

## 2.4. La restauración del canto gregoriano

Retomando un criterio constante que se había repetido en documentos eclesiásticos de diversas épocas, el canto gregoriano volvió a ser valorado en el s. XIX como expresión musical propia y principal de la Iglesia Católica en su rito romano. Ahora bien, el modo en que tal renovada atención hacia el gregoriano se manifestó en este momento histórico fue diferente de lo que había ocurrido en etapas anteriores, como por ejemplo tras el concilio tridentino. En esta ocasión existía la protomusicología positivista del romanticismo avanzado, que mostraba una fuerte inclinación hacia el estudio del pasado.

La restauración del canto gregoriano está muy vinculada al proyecto restaurador general de Prosper Guéranger. Guéranger, recuperando en 1833 la vida benedictina en Solesmes, buscaba retomar la tradición anterior del catolicismo en Francia. Este pasado, cuyo rastro podía hallarse en la alianza del reino franco con la sede romana, se consideraba interrumpido desde el siglo XVII por el galicanismo en lo litúrgico, el jansenismo en lo teológico-espiritual, y la sumisión de la Iglesia a la monarquía francesa en lo canónico-político. Tal corriente de pensamiento, que fue llamada también *ultramontana*, buscaba la libertad de la Iglesia a través de un acercamiento mayor a Roma y al papa. Por todo lo cual la recuperación de la liturgia romana estaba en el núcleo del proyecto de Guéranger, y con ella el canto litúrgico propio del rito romano, el gregoriano. Animados por este espíritu, en 1856 los monjes de Solesmes empezaron a estudiar e investigar acerca de este último<sup>53</sup>.

En el inicio de los estudios gregorianos son importantes también las fechas de 1847, cuando se descubre un manuscrito de doble notación que permite descifrar los neumas primitivos; y de 1851, en que se realiza el facsímil del famoso manuscrito 359 del monasterio de San Galo. Ese mismo año es publicado el *Graduale romanum complectens missas*, que recoge la tradición de las diócesis de Reims y Cambrai<sup>54</sup>. El interés y estudio del gregoriano no era exclusivo de los benedictinos de Solesmes. También se ocupan de ello en Alemania

---

53 Combe, Pierre: *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969, p. 15.

54 Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza, 2003, p. 128.

investigadores como Haberl, y en el área francófona trabajan Fétis, Danjou, Lambillotte, Nisard y Coussemaker.

Los papas Gregorio XVI y Pío IX intentaban unificar el canto llano basándose en la llamada edición medicea, de 1614, lo cual contaba con el apoyo del editor Pustet, de Ratisbona. Pustet consiguió en 1871 que Roma le concediese un contrato de exclusividad en la edición del canto llano, aunque el papa no llegó a imponer oficialmente tal edición. Fruto de tal contrato, en ese mismo año de 1871 Pustet publicó el *Graduale Romanum*, preparado por Haberl.

Mientras tanto en Solesmes los benedictinos seguían su trabajo. Guéranger había elegido para ello a Paul Jausions y a Joseph Porthier<sup>55</sup>. Este último en 1865 había empezado a redactar *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, que sale a la luz pública en 1880.

El avance en las investigaciones desencadenó un interesante debate entre dos posturas. Por una parte estaban quienes, de acuerdo con Solesmes, consideraban posible y deseable una vuelta a los orígenes a través del estudio musicológico de los primitivos códices. Por otra, quienes consideraban esta búsqueda una quimera no sólo imposible sino indeseable, por cuanto suponía el abandono de la realidad del canto llano vivo del siglo XIX, que no dejaba de ser un testimonio vivo de la evolución tradicional<sup>56</sup>. Ambas posturas tuvieron ocasión de enfrentarse en varios congresos promovidos por el papa León XIII: el de Aiguebelle 1879, el de Arezzo en 1882 y el de Roma en 1891.

En principio el trabajo de los monjes sólo era llevado a la práctica litúrgica en sus propios monasterios, mientras el resto de las iglesias continuaba utilizando los libros editados por Pustet de Ratisbona, lo cual fue recomendado en 1894 por el decreto *Quod Sanctus Augustinus*<sup>57</sup>. Entre tanto los monjes iban divulgando su canto restaurado. A ello contribuyeron también las fundaciones de nuevos monasterios que fueron efectuando en otros países, motivados a veces por sucesivos decretos franceses de expulsión.

---

55 Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, op. cit., p. 128.

56 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma del canto gregoriano en el entorno del motu proprio de Pío X”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 56.

57 Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, op. cit., p. 131.

En el momento de la promulgación del motu proprio de Pío X, el gregoriano solesmense había alcanzado una relevancia más que notable. Como consecuencia, Solesmes se convierte en el centro de referencia para la edición de los nuevos libros oficiales. En la comisión de expertos nombrada al efecto por la Santa Sede se reproducen las discrepancias anteriores, aunque con matices nuevos. La postura favorable a la tradición más reciente era sostenida por Peter Wagner, autor de los acompañamientos gregorianos más divulgados y utilizados en los años de juventud del P. Donostia, y Dom Porthier, quien desde 1893 se había trasladado desde Solesmes a otros monasterios de la congregación. La postura de Solesmes, favorable al retorno a las fuentes más antiguas, era encabezada ahora por Dom Mocquereau.

Una de las discrepancias más relevantes de cara a los objetivos del presente trabajo fue la del ritmo. Dom Porthier defendía una libertad genérica de interpretación que simplemente buscaba la fluidez a partir del ritmo oratorio. Enfrente estaba Mocquereau, quien, desde la perspectiva más científica que le otorgaba su formación de músico profesional, deseaba formular un sistema más preciso del ritmo. Entre 1908 y 1927 Mocquereau elaboró *Le nombre musical grégorien*, que se acabó constituyéndose en la norma de interpretación hasta que, después del concilio Vaticano II, adquirió notable relevancia la semiología de Dom Cardine. Lógicamente, este último cambio no fue conocido por el P. Donostia, que en su momento se adhirió absolutamente a la línea de Solesmes y muy en particular al sistema rítmico de Mocquereau<sup>58</sup>.

Más complejo resultaba el tema de la notación empleada en los libros oficiales. Voces del mundo germánico abogaban por el mensuralismo, de modo que las figuras usadas tuvieran duraciones proporcionales. Este era el caso Peter Wagner, Hugo Riemann o Antoine Deschvrens. Dom Porthier, como se ha dicho antes, prefería la libertad de un ritmo oratorio natural. Mocquereau, por su parte, abogaba por una notación más completa que recogiese las particularidades del ritmo gregoriano mediante signos especiales<sup>59</sup>.

---

58 Donostia, P. José Antonio de: “A propos du “Nombre musical grégorien” de Dom Mocquereau et de la chanson populaire espagnole et américaine”, *Études Franciscaines*, Paris, 1930, pp. 212-218. Traducción española en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo I, pp. 183-196.

59 Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, op. cit., p. 133.

En 1908 salió a la luz la primera edición del *Graduale Romanum*, en la que se adoptó la notación propuesta por Porthier con algunos añadidos de Mocquereau. Posteriormente Solesmes recibió el encargo de controlar por completo las ediciones sucesivas. De ahí que los signos rítmicos de Mocquereau se hicieran habituales en los libros oficiales posteriores. Este es el estado de la notación, la comprensión y la interpretación del canto gregoriano que subyace a las composiciones para órgano del P. Donostia.

El P. Donostia trató en Solesmes con el propio Dom Mocquereau, al igual que con Dom Gajard y con Dom Ferretti, con quien al parecer departió sobre “signos rítmicos y casullas góticas”<sup>60</sup>. Es interesante que el P. Donostia una en la misma frase referencias a cuestiones distintas como lo puramente musical (signos rítmicos) y lo visual-litúrgico (casullas góticas). Ello no deja de ilustrar el ambiente intelectual en que estaba desarrollando la restauración gregoriana. Téngase en cuenta que las casullas góticas eran las usadas en la época propiamente gregoriana, mientras que en el momento en que departían el P. Donostia y Dom Ferretti continuaba la costumbre de usar casullas recortadas o en forma de “guitarra”, de origen muy posterior y vinculadas al barroco. La recuperación de las antiguas casullas góticas, con sus mangas amplias, estaba asociada a la recuperación del canto gregoriano original, cuyos matices rítmicos habían desaparecido, al igual que las mangas de las casullas, en los siglos posteriores.

En el aspecto práctico, la restauración del canto gregoriano se concretó en ciertas modificaciones en las melodías, pero sobre todo en el modo de cantarlas. La escuela de Solesmes propugnaba una interpretación más ligera y con tonos más agudos, frente al canto llano anterior, que privilegiaba las voces graves y los tiempos lentos. Esto explica mejor las repetidas observaciones del P. Donostia sobre la velocidad con que se cantaba el gregoriano en los diversos lugares que visitaba. Así, en su primera visita a Solesmes, observó que los graduales y los aleluyas eran cantados más despacio que en el cenobio catalán de Besalú, que él había conocido antes<sup>61</sup>.

---

60 APD.01, caja 01, Diario, 24-VII-1925.

61 APD.01, caja 01, Diario, 23-VII-1925.

Antes de terminar este apartado, no puede dejar de citarse el método de canto gregoriano elaborado por Justine Ward, que alcanzó gran popularidad en Europa y Estados Unidos. Justine Ward se convirtió al catolicismo al parecer influida por el motu proprio de Pío X, y dedicó su notable fortuna económica a la divulgación del canto gregoriano, escribiendo el método citado para el aprendizaje de los niños. El P. Donostia se carteó con ella y llegó a dedicarle espacio en uno de sus artículos<sup>62</sup>.

---

62 Donostia, P. José Antonio de: “Teatro religioso y canto gregoriano (Duboscq - Ward)”, *El Día*, 25 de julio de 1931. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III, pp. 107-111.

## 2.5. La restauración gregoriana en España

Como en todas partes, también en España el siglo XIX recibe la tradición ininterrumpida del canto llano. Estas antiquísimas melodías, naturalmente, habían experimentado notables modificaciones con el curso del tiempo, tanto en el modo de su interpretación como en la propia materialidad de su representación gráfica en los cantorales. Esta tradición “viva” tuvo una de sus últimas manifestaciones impresas en 1868, con la publicación del *Método de canto llano y figurado* de Román Jimeno<sup>63</sup>.

Un momento decisivo llega en 1880, cuando monjes benedictinos procedentes de Solesmes repueblan el monasterio de Santo Domingo de Silos e introducen allí el canto gregoriano conforme a la restauración operada en su monasterio de origen. Al parecer, el canto gregoriano restaurado también entró en España por otras vías, según se desprende del testimonio de Federico Olmeda, quien afirmaba haberlo conocido a través de los Agustinos Asuncionistas<sup>64</sup>.

Sobre la cuestión de la restauración gregoriana, y al igual que en el ámbito internacional, también en España se habían formado dos corrientes de opinión. Una de ellas se mostraba escéptica respecto a las novedades llegadas desde Solesmes. Dentro de este sector algunos desconfiaban de que los antiguos manuscritos pudiesen ser realmente descifrados tal y como pretendían los benedictinos. Este era el caso de Asenjo Barbieri, quien no obstante reconocía la mayor riqueza y sutileza que se adivinaba en tales manuscritos, respecto a los cantorales entonces en uso.

La opinión contraria sí aceptaba los frutos de la labor musicológica de Solesmes. Entre estos últimos destacaba Eustoquio de Uriarte, monje agustino de El Escorial, quien se había convertido en un ardoroso defensor del gregoriano solesmense a raíz de su participación en el congreso de canto gregoriano celebrado en Arezzo en 1882<sup>65</sup>. Uriarte fue uno de los escasos suscriptores españoles de la *Paléographie musicale* que Solesmes empezó a publicar en 1889,

---

63 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma del canto gregoriano en el entorno del motu proprio de Pío X”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 60.

64 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma...”, *op. cit.*, p. 61.

65 Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación...”, *op. cit.*, p. 214.

dando a conocer los más antiguos manuscritos encontrados. Los restantes suscriptores en España eran el famoso crítico José María Esperanza y Sola, Dom Ildefonso Guépin (prior de Silos), y José Fernández Valderrama (profesor del Conservatorio de Madrid)<sup>66</sup>.

El criterio de Eustoquio de Uriarte acabó prevaleciendo en el I Congreso Católico Nacional de 1889, que dispuso “sustituir el canto llano que hoy está en uso por el canto gregoriano”, recomendando “escribir un método que llene cumplidamente los deseos de todos”. En cumplimiento de ello, Eustoquio de Uriarte publicó en 1891 su *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano*, basado en *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* de Porthier<sup>67</sup>.

A pesar del éxito en los foros especializados, como el que acaba de citarse, las figuras que apoyaron la aplicación gregoriana de Solesmes eran sólo voces más bien aisladas en un contexto fuertemente arraigado en el canto llano tradicional, muy diferente de lo que venía de Solesmes<sup>68</sup>.

En los momentos inmediatamente posteriores al motu proprio se mantuvieron algunas discusiones públicas al respecto de la restauración gregoriana. En 1905 Luciano Serrano, monje de Silos y futuro abad del monasterio, publicó en Barcelona un escrito con el título *¿Qué es canto gregoriano? Su naturaleza e historia*, refutando algunas teorías de Federico Olmeda, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Burgos. El escrito de Serrano fue contestado no sólo por Olmeda, sino también por Fidel Serrano y Aguado, maestro de capilla de la catedral de Toledo<sup>69</sup>. Ese mismo año de 1905 fue publicado en Montserrat el *Método completo de gregoriano según la escuela de Solesmes* de Dom Gregorio Suñol, monje del monasterio. Suñol se adhería a la línea de Mocquereau<sup>70</sup>, quien, como he recordado anteriormente, se estaba distanciando de Porthier en lo referente a la interpretación y codificación del ritmo gregoriano.

---

66 Asensio Palacios, Juan Carlos: “La recepción del motu proprio en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 84.

67 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma...”, *op. cit.*, pp. 43-75.

68 Asensio Palacios, Juan Carlos: “La recepción...”, *op. cit.*, p. 78.

69 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma...”, *op. cit.*, p. 65.

70 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma...”, *op. cit.*, p. 64.



Olmeda, a diferencia de su rechazo a la exclusividad polifónica del motu proprio, tenía una opinión en general favorable al gregoriano de Solesmes. En 1896 publicó en la imprenta del Diario de Burgos su *Discurso sobre la orquesta religiosa*, afirmando del gregoriano que es "el género de música que hasta la fecha mejor se adapta a las funciones religiosas"<sup>71</sup>. Estaba totalmente a favor de la línea de Solesmes, siguiendo especialmente a Porthier, aunque no dejó de manifestarse irónico respecto al entusiasmo desmedido que percibía en sus seguidores, tildándolo de *capitán general de la milicia benedictina de Solesmes*<sup>72</sup>. Olmeda afirmaba que, para cuando conoció la labor de Solesmes, "hacía cuatro años que había estudiado ya el canto llano con todas las alteraciones y corrupciones con que se practicaba en España y en todas las naciones"<sup>73</sup>. Eso sí, se manifestó en contra de mantener la notación cuadrada para el canto gregoriano restaurado, y defendió la utilidad de la notación moderna usual<sup>74</sup>.

La fuerza normativa del motu proprio de Pío X abrió muchas puertas al estilo gregoriano de Solesmes, que fue percibido -más o menos fundamentadamente- como parte constitutiva y vinculante del motu proprio. El resultado fue que las opiniones contrarias a Solesmes desaparecieron o quedaron reducidas a la irrelevancia. Quedó en su lugar la querella intramonástica entre los seguidores de Dom Porthier y los de Dom Mocquereau. Silos se adhirió a Porthier hasta 1944, año del fallecimiento del P. Luciano Serrano, mientras que Mocquereau contó entre sus valedores cispirenaicos al P. Suñol de Montserrat, como se ha dicho antes. Finalmente acabó imponiéndose en todas partes el sistema rítmico de Mocquereau, que fue también objeto de estudio y elogio por parte del P. Donostia, como ha quedado dicho anteriormente.

Naturalmente, los principales focos de difusión del gregoriano restaurado en España fueron los monasterios benedictinos, la orden monástica de Solesmes. En Silos, monasterio estrechamente emparentado con la abadía francesa por ser fundación suya, desempeñó un importante papel a comienzos del s. XX el P. Casiano Rojo, con quien en 1909 se inició el P.

---

71 Fernández de la Cuesta, Ismael: "La reforma...", *op. cit.*, p. 66.

72 Fernández de la Cuesta, Ismael: "La reforma...", *op. cit.*, p. 66.

73 Asensio Palacios, Juan Carlos: "La recepción...", *op. cit.*, p. 80.

74 Palacios Garoz, Miguel Ángel: *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2003, pp. 168-169.

Donostia en el estudio del canto gregoriano<sup>75</sup>. Rojo había publicado en 1906 en Valladolid su *Método de canto gregoriano*<sup>76</sup>. Por esos años otro foco gregoriano importante era el cenobio catalán de Besalú, donde, al igual que en Silos, se había restaurado la vida monástica después de décadas de abandono por causa de las desamortizaciones. Los monjes de Besalú llegaron a adquirir renombre también por los acompañamientos para órgano que publicaron de ciertas melodías gregorianas. Estos acompañamientos alcanzaron notable difusión, y a día de hoy se siguen encontrando en muchos archivos parroquiales. El P. Donostia estuvo en Besalú en 1915, donde trabó amistad con el P. Mauro Sabrayrolles<sup>77</sup>.

A partir del motu proprio se multiplicaron las actividades de divulgación del gregoriano. A ello contribuyeron las exhortaciones formuladas por los sucesivos congresos nacionales de música sacra. Además del florecimiento del gregoriano en los seminarios diocesanos y de las diversas órdenes religiosas, cuyo fuerte impulso llegó hasta las vísperas del concilio Vaticano II, son dignos de atención los esfuerzos para su divulgación popular.

El mismo P. Donostia llevó a cabo iniciativas de este tipo, desde su juventud. Riezu sugiere que fue él quien, bajo el seudónimo de *Gonzalo*, publicó en 1911 un artículo proponiendo unas *misiones gregorianas*. Dos años después, en 1913, dirigió algunos ejemplos musicales como ilustraciones de unas conferencias pronunciadas por Otaño en San Sebastián<sup>78</sup>. En 1919, durante su estancia en Madrid, fundó y dirigió el coro de la *Asociación Gregoriana*, formado por medio centenar de cantoras seglares. Como indicativo del grado de penetración del gregoriano fuera del ámbito estrictamente religioso-clerical, citemos los nombres de algunas de las cantoras de esta *Asociación Gregoriana*: Elisa de Calonje (primera mujer concejal en el Ayuntamiento de Madrid); Rosa García Ascot (renombrada pianista y compositora, única mujer miembro del *grupo de los ocho*); Zenobia Cambrubí (escritora, poeta y esposa de Juan Ramón Jiménez); así como diversas hijas de las señaladas familias Maura y De la Cierva<sup>79</sup>.

---

75 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p.39.

76 Fernández de la Cuesta, Ismael: “La reforma...”, op. cit., p. 63.

77 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 39.

78 Riezu, P. Jorge de: “De cómo conocí al P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 149 y ss.

79 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 49.

La difusión del canto gregoriano en Madrid recibió también un impulso notable de parte de la Acción Católica. El P. Donostia fue el encargado de dirigir unos cursos de Liturgia y Canto Gregoriano organizados por esta institución, que contaron anualmente con su presencia entre 1922 y 1925<sup>80</sup>.

Pero la difusión del gregoriano entre los laicos no se limitó a la élite social o intelectual de la capital, como era el caso de la *Asociación Gregoriana*. Años más tarde el P. Donostia relató admirado cómo en el pequeño pueblo guipuzcoano de Villafranca el párroco había conseguido que la feligresía al completo supiese cantar la liturgia de vísperas y la misa de la Epifanía, todo en canto gregoriano<sup>81</sup>. Por otra parte, los nuevos cancioneros populares religiosos que se divulgaron en los años posteriores al motu proprio solían incluir las melodías gregorianas más utilizadas, transcritas en notación moderna. De esta época data la popularización de melodías como la *Missa VIII de Angelis*, la sustitución de la *Salve* gregoriana por la versión *in cantu simplici* que incluso a día de hoy sigue siendo mas popular, así como el reemplazo de venerables vestigios de la antigua música litúrgica hispana como el *Pange Lingua* -que tantas composiciones polifónicas y organísticas había inspirado-, por sus correspondientes romanos.

---

80 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., pp. 54-55.

81 Donostia, P. José Antonio de: "Flores apparuerunt in terra nostra", *El Día*, 15-II-1931. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III, pp. 85-89.

## 2.6. El motu proprio de Pío X

El cardenal Sarto, a quien hemos dejado anteriormente encabezando el impulso reformador en los más altos niveles jerárquicos de la Iglesia, fue elegido papa en agosto de 1903, tomando el nombre de Pío X. Sólo tres meses después, el 22 de noviembre de ese mismo año, festividad de santa Cecilia, patrona de los músicos, promulgó su motu proprio *Tra le sollecitudini*. Este documento, llamado tener una influencia crucial en la evolución del lenguaje musical litúrgico, recogía las líneas de reforma que ya había propuesto como cardenal.

En sus primeras líneas el motu proprio fundamenta los criterios de la reforma en consideraciones de índole pastoral, retomando el criterio tradicional de la Iglesia de separar lo sacro de lo profano, también en su expresión musical.

(...) Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y la devoción de los fieles; nada que dé fundado motivo de disgusto o escándalo; nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados ritos y, por este motivo, sea indigno de la casa de oración y la majestad divina.

Es interesante constatar cómo el papa se refiere elogiosamente al mencionado movimiento restaurador que se había extendido durante el siglo XIX, vinculándose a él en cierta manera:

Con verdadera satisfacción del alma nos es grato reconocer el mucho bien que en esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de nuestra patria; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de la Santa Sede y la dirección de los obispos, se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas.

San Pío X recuerda a los fieles que los fines de la música sagrada son dos: dar gloria a Dios y santificar a los fieles. Y señala que para alcanzar estos objetivos la música debe añadir eficacia al texto litúrgico, “para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios”<sup>82</sup>. Esta idea es interesante por cuanto conecta claramente la reforma musical con el llamado *movimiento litúrgico* iniciado en Solesmes por Guéranger. Este sometimiento de la música al texto litúrgico será también una idea clave para el P. Donostia, no sólo en la

---

<sup>82</sup> Motu proprio *Tra le sollecitudini*, n° 1.

composición de música vocal sino también en la de órgano, en cuanto comentario de ciertas melodías gregorianas o ciertos momentos de la liturgia.

Sentados estos principios, el motu proprio enumera las condiciones que debe reunir la música digna de ser admitida en la liturgia de la Iglesia:

- *Santidad*, de modo que su estilo excluya todo lo profano.
- *Bondad de formas*, es decir, calidad artística. Las imperfecciones fruto de la pereza, el desorden o el diletantismo evitable no son admisibles: “Debe tener arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos<sup>83</sup>.”
- *Universalidad*. Aunque cada país puede dotar a su música litúrgica de particularidades estilísticas propias, siempre ha de mantenerse un vínculo tal con el carácter general de la música sacra que ningún fiel procedente de otra cultura reciba una impresión diferente.

En cuanto a los géneros de la música sacra, se recuerda la absoluta primacía del canto gregoriano:

Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad<sup>84</sup>.

Y enuncia una ley general:

Una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano<sup>85</sup>.

El canto gregoriano es asociado con la participación popular en el canto litúrgico:

---

83 Motu proprio *Tra le sollecitudini*, n° 2.

84 Ibidem, n° 3.

85 Ibid.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar del canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente<sup>86</sup>.

Después de esta reafirmación de la doctrina tradicional eclesiástica respecto a la primacía del canto gregoriano, continúa poniendo como siguiente modelo el estilo polifónico que se fraguó en Roma alrededor del Concilio de Trento:

Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica<sup>87</sup>.

Un aspecto relevante en relación con el P. Donostia es la apertura a los nuevos estilos musicales:

La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas<sup>88</sup>.

El uso de los instrumentos es uno de los ejes fundamentales del cambio de estilo. La segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX -donde se podía- conocieron la formación de orquestas relativamente completas en las iglesias, al menos en las ocasiones más importantes. Sin embargo, la tradición musical de la iglesia, desde muy antiguo, había reconocido un valor muy superior a la voz humana en cuanto obra de Dios, frente a los instrumentos, obra de manos humanas. Pío X recuerda que “la música de la Iglesia es exclusivamente vocal”, y como concesión se acepta el acompañamiento del órgano. La presencia de otros instrumentos

---

86 Ibid.

87 Ibid., nº 4.

88 Ibid., nº 5.

se acepta como excepción y sometida a la licencia específica de la autoridad eclesiástica del lugar <sup>89</sup>.

El órgano y, en su caso, los demás instrumentos deben limitarse a sostener el canto, sin prevalecer sobre él ni “oprimirlo”<sup>90</sup>. Tampoco se les permite intervenir con largos preludios ni “interrumpirlo con piezas de intermedio”<sup>91</sup>.

En lo que respecta al uso del órgano, éste *debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada*<sup>92</sup>.

En general, el motu proprio es una aplicación a la música de los criterios del movimiento litúrgico. Según estos criterios, la música debe adaptarse a los contenidos verbales y simbólicos de la liturgia, considerada tanto en general como en sus diversas partes y momentos. La primera consecuencia de ello es el rechazo del repertorio convencional hasta entonces predominante, que podía ser intercambiado sin dificultad con lo profano. Los ofertorios venían a ser sonatas, las elevaciones, adagios en forma de lied o incluso temas con variaciones, y así sucesivamente. A partir del motu proprio la música de órgano irá adquiriendo, sobre todo en España, una fisonomía más específica, aunque con una casuística y unos matices de los que trataré en su momento.

---

89 Ibid., nº 15.

90 Ibid., nº 16.

91 Ibid., nº 17.

92 Ibid., nº 18.

## 2.7. La recepción en España del motu proprio

### 2.7.1. Cronología y eventos

El proceso de recepción del motu proprio en España puede contemplarse, al cabo del tiempo, como una línea descendente. El punto de partida es un entusiasmo no desprovisto de vivos debates. Este dinamismo inicial recibe su primer impulso decisivo en el Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907. La dificultad de la tarea y la mengua de energías tuvieron su reflejo en el progresivo distanciamiento cronológico de los congresos siguientes. Obsérvese la secuencia: Valladolid 1907; Sevilla 1908; Barcelona 1912; Vitoria 1928; Madrid 1954.

Este proceso de decadencia se percibe también en la composición musical, y especialmente en la de órgano. Aunque el tema será tratado más ampliamente en el apartado correspondiente, adelantemos aquí la evolución desde el estilo grandioso, prolijo y ambicioso de las obras de varios autores que Otaño recopiló para su *Antología Moderna Orgánica Española* de 1909, hasta la simplicidad e incluso pobreza que domina las publicaciones de repertorio litúrgico *práctico* de mediados del s. XX.

A pesar del entusiasmo de los protagonistas, los momentos iniciales del motu proprio no fueron fáciles en el orden práctico. Es claro, por una parte, el contraste entre la ilusión y convencimiento del grupo de músicos que lideraron la reforma musical, y por otra, la indiferencia o incomprensión de una parte significativa de la opinión general.

El interés que ciertos músicos especialmente cualificados, desde Eslava en adelante, habían mostrado desde el principio por el repertorio antiguo español no había sido compartido ni mucho menos por la opinión general. Pedrell relataba cómo los suscriptores de la primera serie de su *Salterio sacro-hispano*, iniciada en 1882, le reclamaban “cosas fáciles y alegres... y que no oliesen a funeral”<sup>93</sup>. Ciertamente la sobria majestad de un Tomás Luis de Victoria tocaba la sensibilidad de espíritus selectos como el del propio Pedrell, quien confesó haber

---

93 López-Calo, José: “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, p. 167.



quedado impresionado por esta música desde su niñez<sup>94</sup>, pero no la del común. En comparación con la música entonces habitual, de estilo italianizante, con sus melodías pegadizas y sus ritmos marcados, el tranquilo fluir de las voces en la polifonía, para algunos músicos participantes en el congreso de Valladolid de 1907, resultaba una *monserga*<sup>95</sup>. Hay que decir que esto no era algo exclusivo de España. Similares dificultades había encontrado en París a finales del s. XIX la música para órgano no ya de Bach o Haendel, sino de otros maestros románticos cultivadores del llamado estilo *serio* como Mendelssohn o Merkel<sup>96</sup>.

Ahora bien, el motu proprio poseía carácter de mandato pontificio, de normativa vinculante de la Iglesia, y esto abrió muchas puertas que antes el gusto, la falta de costumbre o la inseguridad habían mantenido cerradas. En general, se puede decir que el motu proprio encontró en España una aceptación entusiasta por parte de los músicos más importantes, que a su vez eran los dotados de un pensamiento musical más rico e informado acerca de las nuevas tendencias de la composición de la época. Así, el año siguiente de la promulgación del motu proprio Luis Villalba se asombraba de que los más avanzados en pensamiento musical fueran al mismo tiempo los defensores de recuperar música tan antigua<sup>97</sup>. Ya en el encuentro-congreso de Bilbao de 1896 Charles Bordes había tenido que defenderse de la calificación de “retrógrados” que les asignaban también en Francia los contrarios al movimiento de reforma<sup>98</sup>.

Entre las voces, si no del todo discrepantes sí divergentes, se contó la de Federico Olmeda, maestro de capilla de la catedral de Burgos, quien ya anteriormente había intervenido en discusiones públicas sobre el canto gregoriano.

---

94 López-Calo, José: “Felipe Pedrell y la reforma ...”, *op. cit.*, p. 160.

95 Sierra Pérez, José: “Presentación” de las “Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)””, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 18.

96 Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Rochester, University of Rochester Press, 1995, p. 287.

97 Villalba, Luis: *Últimos músicos españoles del s. XIX*, Madrid, 1914. Citado en Nagore Ferrer, María: “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 221.

98 Nagore Ferrer, María: “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el Congreso Internacional de Música Sacra (Bilbao, 1896)”, *Revista de Musicología*, XX/1, 1997, pp. 606-607.

Federico Olmeda fue una personalidad musical muy rica. Gran bibliófilo, fue pionero de la investigación etnomusicológica y en el estudio del repertorio medieval<sup>99</sup>. También fue uno de los primeros en lanzarse a editar música después del motu proprio, y de hecho el primero que llevó a la imprenta música del P. Donostia.

Además de todo ello fue un polemista incansable, que no aceptó el modelo estricto de polifonía palestriniana vocal que se propugnaba desde el congreso de Valladolid en aplicación del motu proprio. Olmeda se seguía pronunciando a favor de la música orquestal en la liturgia, según la costumbre anterior. En general defendía el uso de todos los medios musicales disponibles. Así, era partidario no sólo de acompañar el canto gregoriano, sino de servirse para ello de todos los recursos de la armonía, buscando producir sensaciones “como las creadas por Wagner en su olímpica Trilogía o Beethoven en su titánica quinta sinfonía”<sup>100</sup>.

Frente a la preeminencia del texto sobre la música que latía en el movimiento reformista de la música religiosa, Olmeda defendía los derechos de la música sobre el texto. Afirmó conmovirse más con la música que con el texto sagrado, lo cual consideraba motivo de orgullo, dada la similitud con lo que le ocurrió -bien que con gran dolor por su parte- a San Agustín, conforme al conocido pasaje de sus *Confesiones*<sup>101</sup>.

El punto de partida en la recepción del motu proprio en España fue la ciudad de Valladolid. En esos años residía en esta ciudad Nemesio Otaño, joven jesuita de gran inteligencia y capacidades organizativas. Otaño contactó por entonces con importantes figuras europeas como Angelo de Santi, Dom Mocquereau o Vincent d’Indy. También estableció relación con compositores destacados de música religiosa, como Julius Bas o Raffaele Casimiri, entre otros. Importante fue también la toma de contacto con Felipe Pedrell.

Otaño será parte de la comisión archidiocesana para la reforma de la música sagrada, constituida en 1905 para la aplicación del motu proprio<sup>102</sup>. Esta comisión promulgó un

---

99 Asensio Palacios, Juan Carlos: “La recepción...”, *op. cit.*, p. 79.

100 Asensio Palacios, Juan Carlos: “La recepción...”, *op. cit.*, p. 82.

101 Palacios Garoz, Miguel Ángel: *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2003, p. 183.

102 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XXX/2, 2007, pp. 479-532.

reglamento que sirvió de base para el primer Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en abril de 1907.

El congreso de Valladolid se ocupó de cuestiones de principio: la organización laboral de los músicos de iglesia, la divulgación de las ideas musicales del motu proprio, los aspectos básicos de la intervención del órgano en la liturgia, así como criterios generales para divulgar el gregoriano y la polifonía, estudiando y reorganizando para ello los archivos eclesiásticos de partituras<sup>103</sup>. Uno de los frutos más relevantes del congreso de Valladolid fue la fundación de la revista *Musica Sacro-Hispana*, que se publicará hasta 1922. Esta revista fue un eficaz instrumento de divulgación de las ideas musicales al respecto de la música religiosa, y solía incluir partituras para el uso litúrgico.

En los años siguientes aparecieron diversas publicaciones periódicas de similar formato y finalidad: *Tesoro Sacro Musical*, *Voz de la Música* (donde publicó sus primeras obras el P. Donostia), *Biblioteca Sacro Musical*, *España Sacro Musical*, *Musica Sacra Española* (donde apareció la primera entrega del *Itinerarium Mysticum*, el ciclo *Ascensiones cordis*) y *Cantate Domino*. Nótese cómo la mayoría de los nombres incluyen la palabra *Sacro* a modo de prefijo, unida a los adjetivos “musical” o “hispana”. A pesar de la displicencia con que no pocas veces se refirieron a Eslava los protagonistas de esta época (“campaña de desprestigio”, ha sido calificada la opinión de Otaño sobre él<sup>104</sup>), no puede ocultarse la general filiación con la *Lira Sacro Hispana* del maestro de Burlada, que ya había encontrado su primer émulo en el *Salterio Sacro Hispano* de Pedrell.

El congreso de Sevilla de 1908 vino a profundizar en las mismas cuestiones abordadas por el de Valladolid, haciendo un mayor énfasis en el canto popular y en la manera concreta de estudiar el canto gregoriano, recomendando las publicaciones de Porthier, Mocquereau y Picard, además de la *Paleografía Musical* editada por Solesmes<sup>105</sup>. En este congreso ha sido detectado un enfrentamiento estético de notable alcance entre los renovadores y los

---

103 Aviñoa, Xosé: “Los congresos del motu proprio (1907-1928): repercusión e influencias”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 387.

104 García Sánchez, Albano: *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014. Reseña en *Revista de Musicología*, XVIII/1, 2015, p. 342.

105 Aviñoa, Xosé: “Los congresos...”, *op. cit.*, p. 388.

conservadores. Los iconos respectivos de cada parte fueron tomados de la historia musical sevillana: Francisco Guerrero, como nuevo mito de los “regeneracionistas”, e Hilarión Eslava como referencia de los “conservadores”<sup>106</sup>. Por otra parte, ha sido también señalada la relevancia de este debate para la cuestión general de la música española desde la perspectiva regeneracionista.

En 1912 se celebró un tercer congreso en el Palau de la Música de Barcelona. Su organización fue muy completa y eficaz, en forma de secciones y comisiones que se hicieron cargo de las diversas áreas. Además de profundizar en las mismas cuestiones abordadas en los congresos anteriores, el de Barcelona aportó actividades complementarias en forma de visitas y audiciones, junto a una estrategia de divulgación de las ideas reformistas<sup>107</sup>.

El cambio de criterio se empezó a reflejar en la actividad concreta de las iglesias. Así, los nuevos conceptos musicales estuvieron presentes en las oposiciones a maestro de capilla en la catedral de Orense, en 1907. El candidato ganador fue el navarro Antonio Pérez Sáenz, quien tuvo que demostrar sus conocimientos actualizados de canto gregoriano respondiendo a unas preguntas muy precisas<sup>108</sup>. En 1909 el Sínodo diocesano produjo unas Constituciones en las que reproducían las indicaciones del motu proprio<sup>109</sup>.

Además de la divulgación de los nuevos modelos de música sacra dentro de los ambientes eclesiásticos, también se dio una labor similar entre el público general. La basílica de San Francisco el Grande de Madrid se convirtió en un verdadero centro de cultivo de la música religiosa. A partir de 1933 esta actividad se canalizará en forma de *conciertos sacros*, en los que se pudo oír música religiosa de distintos formatos. En estos eventos predominaba la música de órgano interpretada por el organista local y organizador de los eventos, Ignacio

---

106 López Fernández, Miguel: *La aplicación del motu proprio sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2014. Reseña en *Revista de Musicología*, XXXVIII/2, 2015, p. 735.

107 Aviñoa, Xosé: “Los congresos...”, *op. cit.*, p. 391.

108 Garbayo Montabes, F. Javier: “Recepción e influencia del motu proprio de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Orense: protagonistas y repertorio”, *Revista de Musicología*, XVII/1, 2004, p. 326.

109 Garbayo Montabes, F. Javier: “Recepción e influencia...”, *op. cit.*, p. 318.

Busca de Sagastizabal, pero se daba también presencia de música vocal en forma de solistas o coros<sup>110</sup>.

A los 25 años del motu proprio, y por iniciativa del cardenal Segura, se celebró en Vitoria el cuarto congreso. En lo cuantitativo resultó ser un evento más que notable, con la asistencia de más de 4000 congresistas. Acudieron las personalidades más importantes de la música religiosa de ese momento. Entre ellas el P. Donostia, esta vez con un papel más destacado que en encuentros anteriores. Sin embargo, ya se percibía un cierto cansancio ante las dificultades prácticas encontradas. Fue un congreso de carácter mas bien conmemorativo, sin tanta ambición reformadora y normativa como la que había caracterizado a los congresos precedentes<sup>111</sup>.

La decadencia del movimiento en España se percibió con claridad en 1954, en el Congreso de Madrid. Se celebró casi por obligación, después de cumplido el medio siglo del motu proprio, a petición de ciertos demandantes<sup>112</sup>. Los tiempos habían cambiado mucho y los problemas eran otros. Habían aparecido los órganos electrónicos, con toda la maraña de problemas conceptuales, estéticos... y de intereses económicos que traían detrás.

No deja de ser ilustrativa la crónica que realizó el P. Donostia de este último congreso. Ya anciano y cercano a su muerte, el tono de su prosa se aleja de la ilusión juvenil de los primeros congresos. En este último congreso, un Otaño envejecido es conducido en silla de ruedas sin otro fin que el de recibir cariño y agradecimiento por sus esfuerzos pasados. La organización muestra insuficiencias, como la imposibilidad de usar el órgano para acompañar a una gran masa coral dentro de la misa solemne, debido a la inesperada interrupción del suministro eléctrico. Y, sobre todo, el cansancio respecto a la cuestión en sí misma. El P. Donostia se muestra desencantado e incluso un tanto irónico al relatar cómo se volvían a repetir los mismos temas de debate que él había escuchado una y otra vez durante cincuenta años. Se queja de que el gregoriano sigue siendo la *cenicienta* en beneficio de la polifonía, que absorbe los ensayos del coro en muchas iglesias. Tampoco le gusta que en los ofertorios

---

110 Myers Brown, Sandra: "La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936)", *Revista de Musicología*, XXV/2, 2002, pp. 379-380.

111 Aviñoa, Xosé: "Los congresos...", *op. cit.*, p. 394.

112 Aviñoa, Xosé: "Los congresos...", *op. cit.*, p. 395.

no se cante la melodía gregoriana correspondiente, y que en su lugar suene un motete “de dudoso gusto” o se dé rienda suelta al organista para que “muestre sus habilidades, a veces ruidosas”. Pero su principal preocupación ahora es facilitar el canto del pueblo y sobre todo su participación en los actos litúrgicos. Rechaza que la liturgia acabe convirtiéndose en un “espectáculo desarrollado en el altar sólo accesible para los iniciados”, mientras que el pueblo esté “como en un concierto, mudo”<sup>113</sup>. Parecen vislumbrarse ya los cambios que en materia de liturgia llegarán después del Concilio Vaticano II.

A pesar del tono mayormente decepcionado de esta crónica, la opinión del P. Donostia sobre el estado de la música religiosa en ese momento no era del todo mala. Reconocía que las cosas habían mejorado mucho en las décadas anteriores, haciendo referencia expresa a todos los esfuerzos realizados desde Pedrell y Uriarte en adelante<sup>114</sup>.

## **2.7.2. Polifonía coral**

El impulso del motu proprio dio lugar a que en los años centrales del siglo XX tuviera lugar una verdadera edad de oro de la polifonía vocal. Si los lugares y ocasiones del cultivo del gregoriano fueron numerosos, también la interpretación del repertorio polifónico clásico se convirtió en algo habitual. Para la cabal comprensión de este fenómeno se debe incluir la perspectiva sociológica. El aumento de vocaciones religiosas que se dio en los años posteriores a la Guerra Civil propició la formación de nutridas y competentes *scholae cantorum* en los seminarios y centros de formación de las órdenes religiosas.

Este tipo de agrupaciones corales también solían abordar creaciones de compositores contemporáneos. Era el caso de la música compuesta por Luis Iruarrizaga para las diversas agrupaciones que dirigía en Madrid<sup>115</sup>, o del propio P. Donostia, con los responsorios que

---

113 Donostia, P. José Antonio de: “Quinto Congreso de Musica Sagrada, celebrado en Madrid, los días 18-22 de Noviembre de 1954”, Pamplona, *Boletín Oficial de la Provincia* (capuchina), 55, (1955), p. 33-35. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), pp. 114-117.

114 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *Tesoro Sacro Musical*, 1956, 2. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo V, pp. 308-309.

115 Artero, José: “Estudio preliminar”, *Obras completas del R.P. Luis Iruarrizaga*, Madrid, Cocusa, 1949.

compuso para la *schola cantorum* del convento de los capuchinos de San Pedro de Pamplona<sup>116</sup>.

Naturalmente, los seminarios no dejaban de ser lugares propicios para la aplicación de los deseos reformadores. Bastaba el convencimiento y la voluntad de las autoridades de cada centro. Dados éstos, lo demás no era difícil. Los directores de las *scholae* tenían a su disposición una enorme cantidad de jóvenes entre los que podían seleccionar cantores competentes para formarlos musical y vocalmente. La estabilidad de residencia y lo ordenado de la vida diaria permitía un régimen de ensayos eficaz para sacar adelante los proyectos musicales deseados.

No resultaba tan fácil la cosa fuera de estos contextos. Aun así, también en las parroquias de pueblos y ciudades se dieron cambios decisivos. El movimiento asociativo coral popular, del que antes he tratado, se reflejó en la proliferación de coros parroquiales a los que el movimiento del motu proprio facilitó un repertorio acorde tanto con los nuevos criterios estilísticos como con lo limitado de sus capacidades interpretativas. Desde principios del s. XX empieza a predominar en las iglesias el estilo neo-polifónico de autores como Lorenzo Perosi, Raffaele Casimiri, Oreste Ravanello o Licinio Refice. Estos autores imitan a los clásicos de la polifonía en la textura de voces independientes, lo pausado de los valores rítmicos y lo suave del movimiento interválico. Pero se distancian de las exigencias técnicas de los antiguos por la mayor brevedad y sencillez de las frases melódicas, por la armonía más vinculada a las funciones tonales habituales, y por la tendencia a una homofonía subyacente revestida de movimientos melódicos ornamentales con venerable apariencia contrapuntística, pero que por esto mismo facilitaban la inteligencia de los pasajes mucho más que, pongamos por caso, el contrapunto riguroso y modal de Morales u otros autores del s. XVI.

### **2.7.3. El canto popular**

El motu proprio se había referido al canto popular principalmente en relación con la ejecución del canto gregoriano<sup>117</sup>. El congreso de Sevilla de 1908 hizo un notable énfasis en el canto

---

116 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 230.

117 Motu proprio *Tra le sollecitudini*, n° 3.

popular, tanto en el de melodías gregorianas como en el de canto figurado. Y más aún: se pedía que en cada diócesis se encargase a alguien para recopilar los cantos populares de cada región y enviarlos a la presidencia del congreso<sup>118</sup>. Como consecuencia, en los años siguientes se publicaron diversos cancioneros que incluían tanto las melodías gregorianas más sencillas y habituales como diversos cantos piadosos de carácter paralitúrgico.

En estos “nuevos” cantos tuvo una fortísima presencia el acervo melódico popular. Un repaso atento a los diversos cancioneros publicados en el primer tercio del siglo XX nos revela la abundancia de melodías populares, a las que se asignaron textos religiosos muchas veces de nueva creación. Especialmente numerosas son las melodías religiosas vascas, que fueron divulgadas en el nuevo repertorio, incluso en el de lengua castellana, por músicos vascos como Nemesio Otaño, Luis Iruarizaga o el mismo P. Donostia, entre otros.

Esta preocupación por el canto popular se percibe en los escritos del P. Donostia. Ya en 1916, no demasiados años después del mencionado congreso de Sevilla, realizó una encendida reivindicación del canto religioso popular y de su fomento en la iglesia<sup>119</sup>. En sus diarios recoge en varias ocasiones el repertorio interpretado en la iglesia del colegio de Lekaroz, que incluía con frecuencia cantos populares vascos. Del mismo modo, sus diarios recogen repetidamente la sorpresa y disgusto que le producía ver cómo la muchedumbre que llenaba la gran iglesia parisina de Saint-Sulpice permanecía en completo silencio durante las ceremonias. Esto le aconteció desde su primera visita a este famoso templo, durante unas vísperas dominicales celebradas en febrero de 1920: “Había un público inmenso: era un espectáculo consolador. ¡Si todo aquel público hubiera cantado!”<sup>120</sup>. Lo mismo un mes después: “¡cuanta gente! Pero, ¿por qué en silencio y no cantan?”<sup>121</sup>

El P. Donostia compuso una gran cantidad de cantos religiosos sencillos, populares, accediendo con gusto a las peticiones que le llegaban en este sentido. Lamentaba que en

---

118 Aviñoa, Xosé: “Los congresos...”, *op. cit.*, p. 389.

119 Donostia, P. José Antonio de: *De música popular vasca*, conferencias pronunciadas los días 30 de abril y 2 de mayo de 1916 en la Sala de la Filarmónica de Bilbao, Bilbao, talleres de Jesús Álvarez, 1918. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, tomo IV (conferencias), p. 68.

120 APD.01, caja 01, Diario (8-II-1920).

121 APD.01, caja 01, Diario (21-III-1920).



España no existieran cancioneros populares antiguos, como los que había en Francia y Alemania. Esta preocupación del P. Donostia por el canto popular religioso alcanzó su última cristalización en una ponencia que presentó en el V Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Madrid en 1954. Como consecuencia de ella, el congreso aprobó la propuesta de elaborar una recopilación de canciones religiosas populares procedentes de toda España. Como destacado especialista en la materia, el P. Donostia se puso manos a la obra inmediatamente, siendo ésta la última obra de investigación en el folclore que realizó en su vida<sup>122</sup>.

## 2.7.4. Lenguaje musical

El motu proprio, al igual que todo el movimiento reformador precedente, había situado a la polifonía romana del s. XVI como modelo, naturalmente junto a la referencia principal del canto gregoriano. Ahora bien, el modo en que estas referencias eran adoptadas en la composición de nuevas obras no dejó de ser un problema que requirió de debate y reflexión.

Legasa ha realizado una interesante síntesis de este proceso estético en España, relacionándolo con el modernismo historicista acuñado por Frisch<sup>123</sup>. Distingue dos grandes momentos. Uno inicial, en el que el énfasis se pone en la implantación del gregoriano restaurado de Solesmes y la polifonía clásica. En este momento hay un recelo hacia el lenguaje moderno, concretamente hacia el llamado *género cromático*. La consecuencia estilística fue una apropiación literal y servil del cecilianismo alemán decimonónico, con el consiguiente empobrecimiento de la expresión musical de los compositores. Esto no pasó desapercibido a las mentes más destacadas. Entre ellas, la de Otaño, quien en el tercer Congreso de Música Sagrada (Barcelona, 1912) dijo de tales composiciones que “no tendrán, sin duda, nada *de profano*. Lo confieso. Pero yo os puedo asegurar que tampoco tienen mucho *de divino*”<sup>124</sup>. Otaño, al igual que Pujadas y otros, advirtieron que el gregoriano y la polifonía

---

122 Baldelló, Francisco de P.: "El P. Donostia, folklorista", *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 131.

123 Legasa Sagaseta, Francisco Javier: "Bonifacio Iráizoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del "Motu Proprio", *Príncipe de Viana*, n.º 67, 2006, pp. 675-694.

124 Otaño, Nemesio, "La música religiosa moderna: sus fundamentos, leyes y orientaciones", *Música Sacro-Hispana*, 1913, p. 30. Citado en Legasa Sagaseta, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 679.

clásica habían sido puestos por el motu proprio de Pío X como modelos de perfección, como “punto de partida para el compositor moderno”<sup>125</sup>, pero no para ser copiados servilmente.

Otaño se mostró claramente partidario de servirse del nuevo lenguaje musical del momento, aunque se mostró reticente ante el cromatismo por prestarse a un “amaneramiento peligrosísimo”<sup>126</sup>. No deja de ser curioso que esta postura estética de Otaño coexistiera con su confesa cercanía a autores como Stravinsky o Schönberg<sup>127</sup>. Piénsese, sin ir más lejos, en el cromatismo extremo de este último autor en sus primeros años. De hecho, Otaño usó abundantemente del cromatismo en su música, incluida la de carácter más popular, como los acompañamientos de cantos religiosos. Y su *Adagio* para órgano, de 1908, una de sus composiciones más logradas, es un exquisito modelo de armonía cromática, con clara influencia de Wagner.

En general, Otaño se mostró muy distante respecto a la música francesa de comienzos del s. XX, lo que le sitúa en una postura antitética respecto al P. Donostia. A juicio de Otaño, la música de Debussy era “perfumería de tocador femenino”<sup>128</sup>, juicio que hacía extensivo a la generación siguiente -y en cierto sentido opuesta- a Debussy. Así, en 1921 Otaño rechazaba el politonalismo del grupo francés de los Seis como inadecuado para la música religiosa: “las tendencias que vienen de París no son otra cosa que la apoteosis de la sensación. Estamos en plena filosofía sensualista”<sup>129</sup>.

El debate estético se daba en un doble ámbito. Por una parte, entre el cecilianismo heredado, que incluía lo tonal, y un nuevo lenguaje que rehuía lo tonal y buscaba en lo modal su fuente de renovación<sup>130</sup>. Por otra parte, como se ha visto en las líneas anteriores, entre lo cromático y lo diatónico, en beneficio de este último. Así, Pujadas recomendó el “sistema diatónico

---

125 Pujadas, Tomás Luis, “El modernismo en la música religiosa según el P. Iruarizaga”, *Tesoro Sacro Musical*, 1929, p. 63. Citado en Legasa Sagaseta, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 680.

126 Otaño, Nemesio, “La música religiosa moderna...”, *op. cit.*

127 Larrañaga, Victoriano: “Datos biográficos...”, *op. cit.*

128 Larrañaga, Victoriano: “Datos biográficos del P. Nemesio Otaño, S.J.”, *Tesoro Sacro Musical*, 1957. Citado en Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XXX/2, 2007, p. 499.

129 Otaño, Nemesio: “Un viaje provechoso al extranjero”, *Música Sacro-Hispana*, 1921, pp. 108- 109. Citado en Legasa Sagaseta, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 681.

130 Legasa Sagaseta, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 677.

moderno”<sup>131</sup>. Y Nommick ha observado que los compositores españoles de la generación del motu proprio “oscilan entre una tonalidad expandida y una modalidad diatónica, evitando, sin embargo, un cromatismo demasiado marcado que no conviene al estilo de la música litúrgica”<sup>132</sup>. Luis Iruarizaga, uno de los más dotados compositores españoles de la generación del motu proprio, se expresó con claridad al respecto en carta a Valentín Ruiz-Aznar:

(...) Y la verdad es que dentro del diatonismo hay margen para realizar verdaderas obras modernas, mucho más originales que las que pueda realizar el más rabioso cromatista, así sea Scriabin en su *Éxtasis* o en el *Prometeo*. Una obra así elaborada a ninguno, versado en música de cámara, llama la atención; pero otra realizada a base de un diatonismo (moderado) con todos los adelantos de una sana politonía (pero también diatónica) a todos interesa por la novedad y por la impresión inusitada que les causa. De todo esto le podría hablar durante una semana entera, porque son cosas que me han ocurrido a mí<sup>133</sup>.

A pesar de esta expresa preferencia por el diatonismo, no deja de percibirse una clara veta cromática en la música de esta escuela. En general puede decirse que el lenguaje musical osciló entre, por una parte, el diatonismo más ascético y gregorianizante, al que se mostró cercano el P. Donostia, y por otra un cromatismo no pocas veces exuberante en el que destacó Otaño, a pesar de sus propias advertencias en contra antes mencionadas. En medio de ambos extremos hay que reconocer la existencia de no poca música de escaso vuelo artístico, en la que, con la excusa de la inspiración polifónica, continuaba imponiéndose un academicismo diletante, plagado de lugares comunes en la armonía y el contrapunto. El P. Donostia, continuando con la línea crítica manifestada desde muy pronto por Otaño y otros, también también censuró este empobrecimiento, describiéndolo como “músicas más o menos correctas, pero de no grandes alientos, hechas frecuentemente como un trabajo de escuela, al que se aplica una letra”<sup>134</sup>.

---

131 Pujadas, Tomás: “Memoria”, *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada (Vitoria, 19- 22 de noviembre de 1928)*, Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, pp. 200-201. Citado en Legasa Sagaseta, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 681.

132 Nommick, Yvan: “Sobre las implicaciones...”, *op. cit.*, p. 133.

133 Citado en Nommick, Yvan: “Sobre las implicaciones del motu proprio de san Pío X en materia de composición musical”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 133-134.

134 Donostia, P. José Antonio de: “Quinto Congreso de Musica Sagrada, celebrado en Madrid, los días 18-22 de Noviembre de 1954”, Pamplona, *Boletín Oficial de la Provincia* (capuchina), 55, (1955), p. 33-35. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 114.

Además del repertorio coral o la música para órgano solo, que será tratada más adelante, merece una mención aquí el campo de los acompañamientos de órgano que se elaboraron para los cantos populares. El congreso de Barcelona de 1912 había animado a los compositores a introducir melodías populares o componer otras nuevas en el estilo deseado, primando el estilo diatónico sobre el cromático. Es curioso comprobar cómo algunos compositores mostraron desde el principio tendencias propias. Los acompañamientos de cantos populares del P. Donostia son desde el principio sencillos, diatónicos, pocos en textura y movimiento de voces. En un polo casi opuesto, Nemesio Otaño gusta de acordes masivos y cierta complejidad contrapuntística, todo ello con una armonía cromática muy rica a la que hay que reconocer momentos de singular belleza.

## 3. El órgano en la época y el entorno del P. Donostia

### 3.1. El contexto litúrgico

En la liturgia católica las intervenciones del órgano como instrumento solista pueden dividirse en dos grandes áreas. Por una parte, la alternancia del órgano con el canto llano o la polifonía; por otra, las piezas o improvisaciones independientes, destinadas a llenar con música un momento determinado del ritual.

La alternancia con el canto llano ha tenido históricamente diversas manifestaciones. Principalmente el órgano dialogaba con el canto en las partes con textos fijos o repetidos con más frecuencia. Fue el caso de las partes del *Ordinario* de la misa, así como de los himnos y el *Magnificat* de las vísperas. En algunos lugares, como Roma y también en Francia, había costumbre de que el órgano sonase en lugar de la repetición de la antífona después de los salmos y cánticos, conforme a lo contemplado por el ritual<sup>135</sup>. Estas intervenciones del órgano durante el Oficio Divino son las que dieron lugar a la mayor parte del repertorio organístico durante los siglos XV-XVIII. Especialmente cultivados fueron los versos para los salmos y cánticos, y también la elaboración contrapuntística de los himnos más frecuentes.

Durante la Misa, el órgano también tenía prescritas sus intervenciones en la entrada, mientras el sacerdote recitaba las oraciones al pie del altar; en el ofertorio; durante la consagración, en la comunión y al concluir.

Estas intervenciones breves del órgano eran generalmente confiadas a la improvisación. Para los que carecían de esta destreza se publicaron las mencionadas series de piezas breves y relativamente sencillas. En unos casos los compositores identificaban las piezas con los respectivos momentos del culto: *Entrada, Ofertorio, Elevación, Comunión, Salida, Final*, etc. Pero en otros casos no acotaban la finalidad de la composición, dejando al organista la facultad de escoger el momento de su ejecución.

---

135 *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissime reformatum*, Roma, 1600, p. 112.

Los géneros de la música de órgano en el contexto que atañe a este trabajo pueden ser divididos en dos grandes grupos: los vinculados expresamente a la función litúrgica y los desvinculados de ella. Los primeros se adecuan en duración y carácter a los momentos del culto para los que están destinados. Los segundos carecen de este condicionante y muestran una mayor variedad en su composición.

De esta división parecería derivarse la exclusión del segundo grupo en las intervenciones litúrgicas. Ciertamente estas composiciones “libres” nacieron sin referencia a lo cultural, y de ahí los variados énfasis que pueden hallarse en ellas. Pueden contener exhibiciones de virtuosismo, evocaciones de músicas exóticas, intenciones descriptivas, y, sobre todo en la segunda mitad del s. XIX y primer tercio del s. XX, una expresividad extremada, romántica, sentimental, distinta de la sobriedad solemne que se espera de la música propiamente sacra. Hay que contar también con un formato de intervención del órgano en el culto que hoy ha desaparecido pero que tuvo notable vigencia: las llamadas *missae lectae*, también llamadas *rezadas*, durante las cuales el órgano tocaba casi sin interrupción, mientras el celebrante recitaba en voz baja los textos correspondientes. En estos casos, lógicamente, no había más límite de tiempo que el de la duración de la propia ceremonia. Según esto, no nos puede sorprender que el P. Donostia interpretase durante una misa una composición tan extensa y variada en su desarrollo como el Tercer Coral de César Franck<sup>136</sup>.

### ***Entrada***

La Entrada suele ser una pieza sonora, dotada a veces de un cierto ritmo marcial. En las celebraciones normales sustituye al canto del introito. Las entradas suelen tener una duración apreciable, debido a que en el rito romano tradicional se tocan mientras el celebrante dice al pie del altar las llamadas *apologías del introito*, introducidas en el ritual desde el s. X<sup>137</sup>.

### ***Ofertorio***

Los ofertorios suelen ser de una longitud considerable, lo que permite un desarrollo formal más amplio y complejo respecto a otros géneros litúrgicos. Esto se deriva del ritual de este

---

136 APD.01, caja 01, Diario, 4-IX-1927.

137 Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*, vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, p. 171.

momento según la liturgia tradicional, donde figuran unas oraciones de notable extensión dichas en voz baja por el celebrante, que fueron introducidas a partir del s. IX<sup>138</sup>. El carácter de los ofertorios es muy variado. Los hay brillantes, herederos de la grandiosidad clásica que puede encontrarse, por ejemplo, en los ofertorios de François Couperin o en los autores españoles decimonónicos tal y como se refleja en el *Museo Orgánico Español* de Hilarión Eslava. Durante el siglo XIX el carácter del ofertorio empieza a cambiar hacia un estilo más sereno e íntimo. Es el criterio que mantuvo Tournemire en todos los ofertorios de *L'Orgue Mystique*. En España, durante la primera mitad del s. XX, los ofertorios presentan fisonomías muy variadas. Abundan los de estilo suave, pero no dejan de componerse piezas de brillante sonoridad. El P. Donostia cultivó el estilo grandioso y sonoro en los ofertorios que escribió en su juventud. Y en su madurez, a pesar de su marcada inclinación hacia la sobriedad y la finura -más aún en la música religiosa-, interpretó al menos en una ocasión la fogosa *Toccata en re* de J.S. Bach durante el ofertorio de una misa<sup>139</sup>.

### **Salida**

La Salida tiene un carácter más claro, en esta época, de pieza conclusiva, fuerte, enérgica. Ya en 1600 el *Caeremoniale Episcoporum* disponía que al salir el obispo de la iglesia el órgano debía sonar *hilari modulatione*<sup>140</sup>. El hecho de componerse piezas tituladas expresamente “Salida” es algo más moderno. En el siglo XIX se habían dado innumerables “Ofertorios” y “Elevaciones-Plegaria”, pero no tanto “Salidas”, al menos como piezas con un cierto desarrollo. Este género llegó al órgano español de comienzos del siglo XX desde la inmediata tradición francesa, con las frecuentes *Sortie* que se encuentran en los recopilatorios de órgano litúrgico de la escuela francesa romántica.

### **Versos**

Los versos de órgano tienen una larga tradición, y su finalidad era ser tocados en alternancia con los himnos, los cánticos *Benedictus* (laudes) y *Magnificat* (vísperas), la salmodia

---

138 Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*, op. cit., p. 288.

139 APD.01, caja 01, Diario, 2-II-1929. No especifica que fuera la famosa BWV 565, pero hay razones para suponerlo, dado el momento histórico y el grado de divulgación de las obras de Bach entre los organistas.

140 *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissime reformatum*, Roma, 1600, p. 132.

gregoriana, o incluso con el canto de ciertas partes fijas de la misa: *Kyrie, Gloria, Sanctus* y *Agnus Dei*.

Esta práctica *alternatim* estaba recogida desde antiguo por la normativa eclesiástica, en el *Caeremoniale Episcoporum*. El motu proprio la mantuvo, con la advertencia de que debía cumplirse siempre lo establecido por el *Caeremoniale*: que durante la intervención del órgano alguien leyera en voz alta e inteligible el texto litúrgico correspondiente a ese momento. Algo más precisó la Congregación de Ritos en 1906, estableciendo que, en el caso de los salmos, los versos de órgano se tocasen sólo cuando el número de cantores fuera insuficiente<sup>141</sup>.

Hay otra utilidad de los versos de órgano para el canto de los salmos: cuando en las misas llamadas pontificales (las celebradas por un obispo) se canta la hora de tercia antes de la misa. En ese momento el obispo celebrante, además de decir él mismo los salmos de tercia, cambia sus vestiduras de un modo ritual. Entretanto el coro canta, y, para que la música no acabe antes de tiempo, el *Caeremoniale* prescribe: “

Esté el coro advertido de que los salmos deben sucederse lentamente, interponiendo después de algún salmo, si es necesario, el sonido del órgano<sup>142</sup>.

## **Intermedios**

Los intermedios eran similares a los versos por su brevedad. Puede sin embargo señalarse alguna diferencia con estos. El Congreso de Valladolid reprodujo el texto de un decreto promulgado en 1906 por la Sagrada Congregación de Ritos:

No es obligatorio, pero sí más que laudable, cantar el gradual, ofertorio, comunión y Deo gratias. Cuando se cantan debe hacerse conforme a los libros auténticos de canto gregoriano. Si no se cantan dichas partes se han de pronunciar en voz alta e inteligible, mientras el órgano toca un intermedio<sup>143</sup>.

Además de esta función precisa, también suelen recibir el nombre de intermedios las intervenciones del órgano a modo de relleno en momentos de la liturgia, con el fin de cubrir el silencio que se deriva de la insuficiente duración del canto vocal.

---

141 “Crónica del Congreso”, *Música Sacro-Hispana*, n.º 1-2, junio-julio de 1907, p. 13.

142 “Crónica del Congreso”, *op. cit.*, p. 13.

143 “Crónica del Congreso”, *op. cit.*, p. 12.



### **Repertorio cultural y de concierto**

En el repertorio de órgano romántico cabe distinguir dos grandes áreas. La primera está asociada mayormente a los grandes órganos, con varios teclados manuales y pedal, haciendo uso extensivo de estos recursos, y exigiendo por ello del intérprete un nivel notable de formación y destreza. La segunda se vincula a organistas y órganos más modestos, con expresa compatibilidad con el armónium. Suele requerir menos del pedal, y los cambios de teclado y registración no están asociados tan esencialmente a la escritura musical, como ocurre en el gran repertorio.

Las piezas de concierto por lo general son más largas, con formas y desarrollos más complejos. Las piezas litúrgicas tienden a ser breves, por la necesidad de adaptarse a la duración del momento cultural en el que han de ser interpretadas. Esta brevedad trae consigo una mayor simplicidad en la forma y más homogeneidad en el tipo de escritura. Este formato menor no debe ser juzgado prematuramente como un nivel menor de creación musical. Algunos autores han señalado las exigencias que supone para el compositor la brevedad y la concisión de este formato<sup>144</sup>. Como ejemplo, la colección de piezas breves y prácticas que Franck escribió en 1890 bajo el título de *L'Organiste* ha sido considerada como una obra de alta inspiración y calidad, que no desdice de las grandes construcciones de este autor en la música de órgano<sup>145</sup>.

---

144 Elizondo Iriarte, Esteban: "La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)", *Revista de Musicología*, XXXI/1, 2008, p. 161.

145 Cf. Sabatier, François: "César Franck", en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide de la musique d'orgue*, París, Fayard, 1991, p. 362.

## **3.2. El órgano en Francia**

La música para órgano del P. Donostia se asienta sobre un contexto muy determinado: el del órgano romántico francés, que también predomina en España y muy especialmente en el País Vasco, y de cómo este modelo evoluciona durante la primera mitad del siglo XX.

En general, el romanticismo en la construcción de órganos comienza a darse en el siglo XIX una vez que la situación política y económica se estabiliza después de la derrota de Napoleón. Hasta entonces, en la organería de todos los países venían continuando las costumbres constructivas heredadas de la tradición anterior, que en algunos lugares ya habían empezado a insinuar las líneas de evolución mecánica y sonora que luego caracterizarán a la organería romántica.

El órgano romántico del siglo XIX tiene dos grandes polos: Francia y Alemania, que ejercerán su respectiva influencia en unos países o en otros, según cada caso. Para los objetivos de este trabajo nos interesa centrarnos en el órgano romántico francés, dado que la relación del P. Donostia con los órganos y la organería de otra escuela distinta de la francesa es insignificante, si no inexistente. Cuestión aparte es, naturalmente, el caso español, que será objeto de un capítulo propio.

### **3.2.1. El instrumento**

#### **Punto de partida organológico**

Después de la Revolución Francesa el mundo del órgano había quedado devastado. Muchos órganos fueron destruidos o mutilados, y la mayoría abandonados. En la década de 1820 el gobierno francés decidió emprender la restauración de los órganos de diversas catedrales. Entre los talleres de organería beneficiados por esta política se contaba uno de más que dudosa competencia técnica, el de los hermanos Claude, de Mirecourt. Sus intervenciones vinieron a sumar más daños a los producidos por la Revolución<sup>146</sup>.

Otra modificación del panorama de la organería en esos años fue la sustitución del modelo gremial y artesanal por el industrial. Después del arranque la revolución industrial en Inglaterra, Francia fue el primer país continental en el que se extendió la fiebre por las máquinas y su alta productividad. La restauración monárquica en Francia (1814-1830) fomentó la aplicación de la tecnología en el campo de los instrumentos musicales. Así dio comienzo la era de las famosas exhibiciones de instrumentos e innovaciones en su construcción. Entre las novedades aparecidas son de destacar dos, por su futura influencia en la organería: el perfeccionamiento de la mecánica del piano y la divulgación del armonio como el instrumento de tecla más expresivo conocido hasta la fecha.

El piano se estaba consagrando como el instrumento musical propio del sector social más beneficiado por la Revolución: la burguesía. De modo altamente simbólico, en el recién fundado Conservatorio Nacional Superior de Música fueron apilados y quemados cientos de clavicémbalos arrebatados a la nobleza durante la Revolución. En contraste, se sucedían continuas patentes de mejoras en la mecánica del piano, presentadas por fabricantes como Érard, Broadwood, Streicher y otros<sup>147</sup>. La ligereza de los teclados de Érard o Pleyel fue lo que animó la investigaciones de Barker para disminuir la dureza de los teclados en el órgano. Fruto de ellas fue la famosa maquina neumática que lleva su nombre, Barker. La gran figura

---

146 Douglass, Fenner: *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, Yale University Press, 1999, p. 1.

147 Douglass, Fenner: *Cavaillé-Coll...*, *op. cit.*, p. 2.

del órgano romántico francés, Aristide Cavaillé-Coll, se sirvió de ella, lo que le permitió afirmar que “sus órganos eran igual de fáciles de tocar que un simple piano”<sup>148</sup>.

En cuanto al armonio, su surgimiento puede fecharse a finales del s. XVIII como una adaptación del *cheng* chino, instrumento basado en pequeñas lengüetas de metal. Su gran novedad consistía en la facultad de modificar la fuerza del sonido después de pulsada la tecla, mediante el aumento de la presión del aire. Ningún instrumento de tecla había permitido eso hasta entonces, dejando aparte las *arcas de ecos* o cajas expresivas acostumbradas en los órganos barrocos de España e Inglaterra. El armonio permitía al intérprete un control sobre el sonido mucho mayor y más preciso que esos antiguos mecanismos. Esto le proporcionó una inmensa popularidad entre los músicos románticos, tan preocupados por la expresividad. Nuevamente fue Sébastien Érard quien desempeñó un papel destacado, sacando partido al hallazgo. Érard, después de buscar la colaboración del organero inglés Johnn Abbey, acabó construyendo en 1829, con el patrocinio de Carlos X, un *grand orgue expressif* para la Capilla Real en las Tullerías<sup>149</sup>. Este nuevo tipo de “órgano” con lengüetas libres causó gran admiración, aunque el sistema en cuestión no se consolidó y el órgano mantuvo la configuración tubular tradicional. Sin embargo, ciertos elementos del armonio condicionaron decisivamente el desarrollo del nuevo órgano romántico, especialmente a través del aumento y perfeccionamiento de las cajas expresivas, y de la multiplicación de los dispositivos auxiliares para el cambio de registros.

---

148 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll: évolution, registration”, *L’Orgue*, nº 249, 1999, p. 10.

149 Douglass, Fenner: *Cavaillé-Coll...*, *op. cit.*, p. 5.

## **El romanticismo en la organería**

La organería francesa del primer tercio del siglo XIX había heredado los planteamientos tradicionales más o menos tal y como habían quedado antes de la Revolución. El órgano seguía basado en la columna de armónicos de la familia de los principales, el llamado *Plenum*, *Plein Jeu* en Francia. Junto a este conjunto de registros estaba la lengüetería, que con las cornetas protagonizaba el *Grand Jeu*. Finalmente estaba la familia de las flautas, con función de acompañamiento o de solista en ciertos casos. Éste seguía siendo el esquema del órgano francés en los primeros años de estabilidad post-revolucionaria. Pero el nuevo marco de gustos e ideas no tardó en afectar a la organería.

Entre los primeros innovadores debe ser citado el inglés John Abbey, quien elaboró un sistema de pedales de combinación para la registración, y sobre todo introdujo en Francia la caja expresiva. Por otra parte, la dureza de los teclados empezaba a ser un problema apremiante. Crecía el deseo de obtener del órgano la mayor potencia sonora posible, en correspondencia con las nuevas referencias de la orquesta sinfónica y las masas corales. Para ello era necesario aumentar el número de los registros, elevar la presión del viento y hacer uso del acoplamiento de los diversos teclados. Todo ello redundaba en una dureza considerable de la pulsación. La solución aplicada fue la arriba mencionada máquina neumática, patentada por Charles Spackman Barker en 1839<sup>150</sup>.

En lo que respecta al plano tímbrico, empiezan a introducirse los registros de gamba, ausentes por completo en el órgano clásico francés. Aumentan también los registros de flauta, y hacen su aparición las lengüetas libres (recuérdese el aprecio romántico por el armonio). Y sobre todo decae la centralidad del *Plenum*, el viejo *Plein Jeu*, con su sonido inconfundible, agudo y brillante, testigo de los tiempos pasados. En conjunto, la evolución del órgano se encamina ya hacia la sonoridad más densa de la imitación orquestal. Crece el gusto por la multiplicación de registros al unísono frente a las combinaciones de armónicos superpuestos, constitutivas del *Plenum* tradicional. Reténgase este último parámetro de la evolución hacia el romanticismo, por lo significativo que será el camino contrario que se recorra en el siglo XX,

---

150 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 14.

y que encontrará un eco fiel en la evolución estilística de las composiciones para órgano del P. Donostia.

Todo este cambio en la estética del sonido estaba asociado naturalmente a una mutación también en lo físico: en el número, forma y tamaño de los tubos. Y esto necesariamente afectaba a la maquinaria en su conjunto. El problema de la dureza de los teclados tiene que ver con la mayor cantidad y presión de viento necesaria para producir el sonido deseado por los románticos. Pero los problemas con el viento no terminaban con la dureza de los teclados. Otra insatisfacción percibida por la estética romántica fue la inestabilidad del suministro del viento. Los órganos antiguos usaban fuelles cuneiformes, que producían un viento siempre algo inestable. Esta desigualdad del viento ha sido revalorizada en tiempos recientes como garantía de viveza, autenticidad e incluso expresividad en el sonido. Pero recuérdese que el siglo XIX asistía maravillado a la eclosión de la perfección técnica, de la industria, de las máquinas. Por eso la estabilidad en el viento fue ambicionada en cuanto perfección necesaria y congrua con la nueva era industrial. Con este fin se comenzaron a reservar los fuelles cuneiformes para la producción del viento, construyendo otros fuelles adicionales con función de depósito. Estos fuelles-depósito eran ya de pliegues paralelos, en forma cuadrada, de modo que la presión con que insuflaban el viento resultaba más uniforme. Y aún fueron instalados nuevos fuelles suplementarios para neutralizar las pequeñas irregularidades que los fuelles de pliegues paralelos seguían produciendo.

## **Aristide Cavaillé-Coll**

En Francia la gran figura de la organería en el siglo XIX es Aristide Cavaillé-Coll. Él fue el creador del tipo de órgano que servirá de plataforma para el desarrollo de la brillante escuela francesa de organistas y compositores para órgano que dominará el mundo hasta bien entrado el siglo XX, y de la cual el P. Donostia es deudor. La figura de Cavaillé-Coll personifica la organería francesa romántica, razón por la que recibirá una atención privilegiada en las líneas que siguen.

Los Cavaillé-Coll eran una familia de organeros franceses que habían conectado también con la organería española, concretamente en Cataluña. En 1833 Aristide Cavaillé-Coll se trasladó a París por consejo de G. Rossini<sup>151</sup>. Rossini había admirado en Toulouse, ciudad donde estaba establecido entonces el taller, la calidad del *poikilorgue*, un tipo de armonio construido por Cavaillé-Coll.

Una vez instalado en la capital su prestigio creció con rapidez, sobre todo desde que le fue adjudicada, frente a la competencia de reconocidos organeros, la reconstrucción del órgano de Saint-Denis. Entre 1840 y 1860 Cavaillé-Coll va modelando su proyecto de nuevo órgano romántico, con el que busca situar al instrumento en el mundo estético francés. Por una parte trata de imitar a la orquesta romántica, y por otra persigue unas sonoridades “religiosas”, entendido este término conforme al ambiente de entonces, bien expresado en el umbrío dramatismo de Delacroix en lo pictórico, o de Vigny, Hugo o Nerval en lo literario. Todo ello se combina en búsqueda de una potencia expresiva que mira a las óperas de Meyerbeer. En suma, Cavaillé-Coll no toma como referencia el arte conservador de los organistas de su época, sino la orquesta de Berlioz y el mundo pianístico de Liszt<sup>152</sup>.

En la evolución de la organería de Cavaillé-Coll pueden detectarse distintas etapas. En general, hasta 1860 aproximadamente, Aristide Cavaillé-Coll permanece cercano a la tradición organera clásica que había recibido en su propia familia. De los órganos antiguos rechaza ciertas imperfecciones constructivas como la inestabilidad en la alimentación del

---

151 Douglass, Fenner: *Cavaillé-Coll...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

152 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, pp. 9-10.

viento. También discrepa de ciertos aspectos de su estética sonora, entre ellos la abundancia de registros de mutación y cornetas. Por contra, aprecia y conserva elementos de órganos anteriores, como la tubería cuando su hechura es buena y la plancha sólida<sup>153</sup>. En muchas ocasiones su labor tiene un carácter de “restauración”, dicho sea con comillas dada la ausencia del interés historicista que no llegará al órgano sino mucho después. También efectúa en esta época intervenciones más innovadoras, pero caracterizadas todavía por su cercanía con el material y la estética heredados. Entre las “restauraciones” pueden citarse los casos las catedrales de Troyes (1842) y Montpellier (1846), así como Sainte-Cécile de Albi (1849). Algo más innovadoras son las intervenciones en las catedrales de Nantes (1844) y Le Mans (1846), así como en la *Chapelle des Invalides* de París (1850)<sup>154</sup>.

A partir de 1845 los órganos de Aristide Cavaillé-Coll comienzan a manifestar la estructura sonora que permanecerá reconocible durante el resto de su evolución. El teclado *Grand-Orgue* permanece, al igual que en el órgano clásico, como la sección más amplia y sonoramente poderosa del órgano. El *Positif*, en los órganos de nueva planta, abandona su ubicación tradicional a la espalda del organista y pasa a alojarse en el cuerpo principal del órgano. Su presencia sonora es, como en la escuela clásica, algo inferior a la del *Grand-Orgue*. La sección que más cambio experimenta es el *Récit*. En el barroco este teclado tenía un carácter secundario, limitado a unos pocos registros solistas, y ni siquiera solía tener la extensión completa. A partir de este momento Cavaillé-Coll empieza a construirlo con extensión completa, igual o casi igual a los otros teclados. Además, su configuración tímbrica empieza a asumir ciertos rasgos que acabarán siendo casi *canónicos* en el órgano y el repertorio romántico francés: el juego de flautas armónicas en entonación de 8, 4 y 2 pies; los registros solistas de lengüeta como el oboe, la voz humana, la trompeta de 8' y poco a poco también el clarín de 4'; y también el efecto ondulante mediante la combinación de la gamba y la voz celeste. Este esquema básico y característico del *Récit* aparece ya en el órgano de Saint-Brieuc de 1848<sup>155</sup>.

---

153 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 23.

154 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, pp. 24-25.

155 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, pp. 46-47.



Los dos grandes órganos de París, Saint-Sulpice (1862) y Notre-Dame (1868), marcan la etapa en la que Cavaillé-Coll se lanza realmente a concebir un nuevo tipo de órgano. Uno de sus deseos es alcanzar la perfecta fusión sonora de las diversas familias de registros: fondos, mixturas y lengüetería. Frente a los conjuntos tradicionalmente separados del *Plein Jeu* (mixturas) y *Grand Jeu* (lengüetería), su objetivo ahora es formar un *Grand Choeur*, un gran fuerte del órgano, que funda en su potencia la aportación de las diversas familias<sup>156</sup>. Para ello se sirvió de una reformulación en la concepción de las mixturas, introduciendo las progresiones armónicas. En este tipo “moderno” de mixtura las hileras se van añadiendo conforme ascienden las notas hacia el agudo. En ello se diferencian respecto a la técnica tradicional, en la que todas las hileras de tubos suenan desde la primera tecla grave. Cuando, al ascender hacia el agudo, el tamaño de los tubos se vuelve impracticablemente pequeño, la solución adoptada al menos desde el s. XVII era retroceder una octava grave, cada hilera en un punto diferente.

Las progresiones armónicas, dados los llamativos saltos sonoros que produce la introducción escalonada de nuevas hileras, no son apenas utilizables como cuerpo sonoro autónomo junto a los fondos, sino que se limitan a una función subsidiaria, como transición-empaste entre los fondos y la lengüetería. Está incluido en esta función el refuerzo de los agudos, función ésta que hereda de la *cornet* del *Grand Jeu* clásico.

Este nuevo tipo de mixturas, por ello, no funcionaba bien en la polifonía, lo cual no pareció suponer un gran problema durante los años en que Cavaillé-Coll la empleó de modo predominante, esto es, hasta 1875<sup>157</sup>.

Fuera de las mixturas, es de notar la incorporación en el *Positif* del *unda maris*, registro ondulante con batidas algo más lentas que su correspondiente del *Récit*: la *voix céleste*. En general el teclado *Positif* experimenta notables modificaciones. Al abandono de su posición tradicional a la espalda del organista, hay que añadir, en varios casos, su inclusión dentro de una segunda caja expresiva, que viene a acompañar la ya consolidada del *Récit*.

---

156 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 60.

157 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 61.

El *Récit* también ve enriquecida su paleta sonora. Si anteriormente tendía a concentrarse en los juegos de 8 pies, poco a poco va recibiendo también los de 16, 4, 2, e incluso mutaciones. Por otra parte, el aumento en la destreza técnica de los organistas da lugar a que el teclado de pedales pase de 27 notas a 30, hasta *fa*<sup>3</sup>. Igualmente aumenta el número de sus registros.

A esta época central de Cavaillé-Coll, la más netamente “romántica”, pertenece también el órgano de Santa María del Coro de San Sebastián (1863). A partir de 1878, fecha en que finaliza la construcción del gran órgano del Trocadèro de París, Cavaillé-Coll inicia la última fase de su periplo estético, en la cual se perfila crecientemente el llamado *órgano sinfónico*. Entre las nuevas características está la recuperación de las mixturas de estilo clásico (con retrocesos), que, como he mencionado, habían sido preteridas en favor de las progresiones armónicas. En esta reintroducción del *Plein Jeu* clásico tuvo mucho que ver el consejo de músicos como A. Guilmant, especialmente interesados en la interpretación del repertorio antiguo recién redescubierto. Esta faceta, la del acercamiento al repertorio barroco, comparte protagonismo con la consumación de las pretensiones altamente orquestales y expresivas, que no en vano han dado lugar al calificativo de *sinfónico* para este órgano romántico tardío.

Entre los datos concretos que identifican a esta fase, está por una parte el incremento en la importancia del teclado recitativo en proporción directa con la mengua del positivo, que por otra parte es encerrado cada vez más frecuentemente en caja expresiva propia. El atractivo de la apasionada expresividad wagneriana parece latir en la trastienda de esta evolución, del mismo modo que el consenso alcanzado en el aprecio por J.S. Bach explica la recuperación de elementos de la organería barroca, como las mencionadas mixturas con retrocesos o la corneta del *Récit*<sup>158</sup>.

El P. Donostia tuvo ocasión de escuchar los grandes Cavaillé-Coll de París. En su primera estancia en esta ciudad acudía asiduamente a la iglesia de Saint-Sulpice. Su admiración por el gran órgano de esta iglesia es recogida repetidamente en su diario, así como las veces que iba con la intención expresa de escucharlo, solo o acompañando a otras personas que querían conocerlo también. La primera vez que estuvo en Saint-Sulpice dejó anotado: “los órganos

---

158 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, pp. 76-77.

muy hermosos de sonido”<sup>159</sup>. Esta impresión especialmente favorable del órgano de Saint-Sulpice la repite en anotaciones posteriores.

A Notre-Dame el P. Donostia acudió al menos en una ocasión, para asistir a la misa mayor dominical. Al parecer no tocó en aquella ocasión el organista titular, Louis Vierne, sino su entonces suplente, Pierre Auvray<sup>160</sup>. Y por supuesto, escuchó repetidas veces el órgano de Sainte-Clotilde, especialmente en los años en que se acercaba allí para escuchar a su amigo y modelo musical Charles Tournemire.

## **Los pequeños órganos de coro**

Por su interés para el repertorio que es objeto de atención en este trabajo, es conveniente lanzar una mirada siquiera breve a un tipo de órgano poco atendido habitualmente. Junto a los amplios y famosos órganos de tribuna, para los cuales fue compuesto el gran repertorio, está el modelo de pequeño órgano de coro, emplazado junto a los cantores, cerca del altar según la costumbre francesa. Sus dimensiones son mucho más pequeñas, dado que su finalidad principal es acompañar a los cantores, muy alejados físicamente del órgano de tribuna. En muchos casos estos órganos tienen uno o a lo sumo dos teclados, frente al modelo de tres teclados -como mínimo- que se estableció para los órganos de tribuna. Cuando el órgano de coro contaba con dos teclados, uno, el *Grand-Orgue*, servía para doblar la melodía del canto llano; y el otro, el *Récit*, para realizar la armonía<sup>161</sup>. Recordemos que en la segunda mitad del s. XIX todavía no se había completado la restauración gregoriana de Solesmes, y la costumbre era todavía asignar el canto llano a las voces graves, y cantarlo en valores largos y bastante uniformes. El acompañamiento consistía en encadenar acordes tomando como bajo cada una de las notas de la melodía. Algo muy diferente ocurrirá después de la restauración gregoriana, cuando armonías relativamente estáticas y ubicadas en las voces medias y graves sostengan series más o menos prolongadas de notas en la voz aguda.

---

159 APD.01, caja 01, Diario, 8-II-1920.

160 APD.01, caja 01, Diario, 18-VII-1925.

161 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 31.

Naturalmente, no todas las iglesias tenían dos órganos, uno grande sobre la tribuna y otro pequeño en el coro. En las iglesias más pequeñas el órgano de formato reducido era la única opción. Y para este tipo de órgano se publicó una cantidad notable de repertorio de marcado carácter práctico-litúrgico. Este tipo de repertorio es el más relacionado con la obra del P. Donostia.

## Otros organeros

El prestigio de Cavaillé-Coll fue enorme y decisivo. La evolución de sus instrumentos basta para ilustrar fidedignamente el panorama organero francés de su tiempo. Ahora bien, es de justicia completar el cuadro citando al menos algunos otros nombres destacados.

Joseph Merklin fue un duro competidor de A. Cavaillé-Coll, diferenciándose de éste por su mayor apertura a otras alternativas constructivas, como el secreto de válvulas cónicas o los sistemas de transmisión neumática y eléctrica. El P. Donostia tuvo palabras cálidas para la sonoridad de los órganos Merklin, como en el caso del órgano de St Eugène de Bayona<sup>162</sup>.

Stolz-frères es el nombre de la compañía creada en 1874 por dos hijos del organero Jean-Baptiste Stoltz. Sus órganos son bastante similares a los de Cavaillé-Coll, llegando a compartir operarios cualificados, como F. Prince<sup>163</sup>.

Por último, Charles Mutin tomó el mando de la firma Cavaillé-Coll a la muerte de Aristide. Mutin se interesó en el sistema de transmisión neumático, que Cavaillé-Coll había rechazado, así como en la instalación de nuevos registros en órganos contruidos anteriormente por la casa. En Mutin se distinguen dos etapas: una primera de fidelidad al estilo y calidad de trabajo de su maestro, y una segunda en la que la búsqueda excesiva del beneficio económico perjudicó a su prestigio. La aportación de Mutin a la organería se concretó en el gran número de instrumentos que construyó, así como en su novedoso diseño, como es el caso de los órganos de salón y los órganos transportables<sup>164</sup>.

Mutin es el organero vivo que más apreció el P. Donostia, y con el que mas estrechamente trató. Son muy abundantes en su diario las anotaciones de visitas a su taller en París, antes y después de la construcción del órgano de Lekaroz. Por ellas sabemos que en 1930 conoció el recién instalado órgano Cavaillé-Coll Mutin de la Sala Pleyel<sup>165</sup>, y tuvo también la ocasión de ver y escuchar, en el taller de Mutin, un órgano de cine<sup>166</sup>.

---

162 APD.01, caja 01, Diario, 14-XI-1922.

163 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 247-249.

164 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 222-229.

165 APD.01, caja 01, Diario, 8-II-1930.

166 APD.01, caja 01, Diario, 11-II-1930.

Mutin instaló en agosto de 1923 el órgano de la parroquia de Saint. Charles de Biarritz<sup>167</sup>, del que el P. Donostia fue organista titular durante los últimos tiempos de su exilio francés. En la ceremonia de inauguración intervino Louis Decha, entonces organista de Saint André de Bayona, quien años más tarde ayudaría al P. Donostia en la registración del *Itinerarium Mysticum*. Trataré de este órgano más adelante al respecto de su ampliación en estilo neoclásico, realizada por el organero Maurice Puget.

## **El armonio**

Además de las actividades puramente organísticas, como las gestiones con la casa Mutin-Cavaillé-Coll o la escucha de grandes intérpretes, el P. Donostia también desarrolló cierta actividad relacionada con el armónium. En varias ocasiones asistió a conciertos de armonio, como el celebrado con dos instrumentos de la famosa marca Mustel, que le agradó mucho<sup>168</sup>. El sonido de los armonios de esta casa le gustaba especialmente, como dejó consignado con motivo de un concierto de armonio y piano que escuchó en Bayona<sup>169</sup>.

También realizó visitas a la casa Alexandre, constructora de armonios. También intermedió para la compra de armonios destinados a parroquias cercanas a Lekaroz, como la de Irañeta<sup>170</sup>.

---

167 APD.03.05, caja 03-02, notas sobre diversos órganos.

168 APD.01, caja 01, Diario, 12-XII-1920.

169 APD.01, caja 01, Diario, 13-XI-1922.

170 APD.01, caja 01, Diario, 6-VI-1924.

## **Cambio de época: el órgano *neoclásico***

La perfección constructiva de los órganos Cavaillé-Coll, así como la de los salidos de otros grandes talleres del momento, fue tal que funcionaron correctamente durante largo tiempo. Debido a esto, su estética sonora mantuvo su presencia e influencia más allá de la vigencia del tipo de música al que había estado unida. Como consecuencia, la decisiva renovación en el lenguaje musical que se dio en Francia a comienzos del siglo XX no encontró eco inmediato en el órgano. La música de un Debussy o un Ravel, delicada, discreta, pudorosa en la expresión, poco tenía que ver con el impetuoso torrente de sonoridades masivas emanado del órgano romántico. De modo que el instrumento como tal quedó descolgado durante varias décadas de la vanguardia de la evolución musical.

Dos de las mayores figuras de la interpretación y la composición para órgano en Francia, Widor y Guilmant, habían seguido impulsando la renovación en el uso de los Cavaillé-Coll mediante nuevas propuestas de escritura y registración. A ello se añade que en los últimos años del siglo XIX se inicia el contacto entre ciertos protagonistas del órgano parisino y la organería norteamericana, gracias a las giras de conciertos protagonizadas por Guilmant (1897), Dupré (1921 la primera) y Vierne (1927). Resultado de esta influencia es la admiración por las innovaciones tecnológicas de la organería estadounidense, que quedaron reflejadas en las anotaciones recogidas por Pierre Veerkamp, quien fuera director técnico de la firma Cavaillé-Coll, o en el proyecto de Vierne para instalar en Notre-Dame una nueva consola llena de botones, luces, y otros novedosos auxilios para la registración<sup>171</sup>.

Será hacia los años 1930 cuando empiecen a ocurrir cambios decisivos en el planteamiento de los órganos franceses. La combinación de las innovaciones tecnológicas con las mutaciones estéticas dio como resultado el llamado *órgano neoclásico*, que es el tipo de órgano subyacente a las obras de madurez del P. Donostia. La definición del tipo de órgano *neoclásico* fue expresada con precisión en un congreso celebrado en Estrasburgo de 1932:

---

171 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll...”, *op. cit.*, p. 96.

Instrumento compuesto por los fondos y las lengüetas de Cavaillé-Coll, que recibe la claridad de las mixturas antiguas, y es equilibrado por las aportaciones nuevas de registros modernos de fondo<sup>172</sup>.

En esta breve aserción hallamos el rastro no sólo estético sino histórico de estos órganos. En muchos casos no se trató sino de la modificación de los antiguos Cavaillé-Coll, implantando la transmisión eléctrica y añadiendo mixturas de estilo antiguo -y con una armonización mucho más fuerte y agresiva que la de Cavaillé-Coll-, junto con el añadido de registros de fondo ausentes o escasos en la organería romántica francesa, como el quintatono, las flautas abiertas no armónicas, los principales de talla estrecha, etc. La adaptación al criterio neoclásico fue lo que dio lugar a las reformas de los históricos órganos Cavaillé-Coll de Notre-Dame o St. Clotilde de París, entre otros. Este último órgano fue modificado por orden y según el plan de Charles Tournemire, verdadera referencia organística del P. Donostia en su madurez.

### ***El modelo de Charles Tournemire***

La cercanía e influencia de Tournemire y su pensamiento organístico con el P. Donostia es muy relevante, por varias razones. La primera, más general, es que representa con claridad el estado de ideas y preferencias estéticas vigentes en el contexto organístico del segundo cuarto del siglo XX. La segunda es la amistad personal entre el P. Donostia y Ch. Tournemire, y la especial admiración que en el campo de la música de órgano tributó el primero al maestro francés. Y en tercer lugar, la relación del Tournemire con el monasterio de Montserrat. Tournemire llegó a elaborar un proyecto de nuevo órgano para el cenobio catalán<sup>173</sup>. Téngase en cuenta la especial vinculación de la música de órgano del P. Donostia con Montserrat. Primero, por el intercambio de ideas con el P. David Pujol al respecto del lenguaje conveniente para la música religiosa<sup>174</sup>, y segundo porque fue en Montserrat donde se publicó el primer cuaderno del *Itinerarium Mysticum*.

---

172 <http://www.narthex.fr/blogs/leglise-saint-louis-de-vincennes-entre-tradition-et-modernite/lorgue-neo-classique-dans-lhistoire-de-lorgue-francais>. Última consulta efectuada el 19-XI-2016.

173 Tournemire, Charles: *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, París, Max Eschig, 1936, p. 9.

174 Riezu, P. Jorge de (ed.): *Cartas al P. Donostia*, San Sebastián, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1980, pp. 94-96.



Charles Tournemire había sucedido a Gabriel Pierné como titular del Cavaillé-Coll de Santa Clotilde. Este órgano era muy apreciado por la especial belleza de su sonoridad, que también fue reconocida por Tournemire. Sin embargo, resultaba insuficiente para la nueva sensibilidad, “moderna”, más preocupada por la claridad y el detalle de los timbres individuales. Tournemire impulsó en 1933 una profunda reforma en este instrumento, que justificó en carta a Daniel Lesur: “Es necesario que se sepa que el antiguo órgano, aunque era espléndido, no era absolutamente perfecto”<sup>175</sup>. Tournemire debió de quedar muy satisfecho con la reforma, pues no dudó en calificar a la nueva disposición de registros como “el órgano-tipo por excelencia”<sup>176</sup>.

Además de enriquecer el sistema de acoplamientos y llamadas, y de instalar la transmisión eléctrica para aligerar la pulsación, Tournemire mandó añadir estos registros:

Teclado III o *Récit*: Quintaton 16, Nazard 2  $\frac{2}{3}$ , Tierce 1  $\frac{3}{5}$ , Plein-Jeu IV, Bombarde 16, Clarinette 8.

Teclado II o *Positif*: Flûte douce 4, Tierce 1  $\frac{3}{5}$ , Piccolo 1.

Teclado I o *Grand-Orgue*: Cornet V.

Pedal: Bourdon 16, Quinte 5  $\frac{1}{3}$ .

Además hizo trasladar el Clarinete del II al III, y convertir el Unda maris del II (ondulante) en un Salicional (no ondulante).

No resulta difícil percibir la orientación neoclásica en este nuevo planteamiento del órgano. Ya he mencionado antes la oposición entre la luz y delicadeza de la nueva música francesa frente a las sombrías masas sonoras que Cavaillé-Coll quiso modelar, inspirado por el ambiente artístico francés de la segunda mitad del s. XIX. La afluencia de mutaciones y mixturas que vino a “aclarar” los fondos de Cavaillé-Coll cumplió una función de adaptación a lo *moderno* en música, bien es verdad que con cierto retraso en lo cronológico. Por otra

---

175 Perdigon, Pierre; Etienne, Jean-Luc: “Quel orgue pour *L’Orgue Mystique* de Charles Tournemire?”, *Gratia Discipulorum. Mélanges Marie-Claire Alain*, Romainmôtier, Association Jean Alain, 1996, p. 90.

176 Tournemire, Charles: *Précis d’exécution...*, op. cit., p. 8.

parte, el regreso de los organistas al repertorio antiguo requería también de la recuperación de estas sonoridades clásicas, más ligeras y luminosas.

### ***Los protagonistas del órgano neoclásico***

Entre los protagonistas de esta nueva fase del órgano merecen destacarse: en lo institucional, la *Association des Amis de l'Orgue* de París; en lo teórico-divulgativo, Norbert Dufourcq; y en la aplicación directa en la organería, Víctor González. Junto a ellos hay que citar al conde de Miramon, destacado mecenas del mundo del órgano.

La *Association des Amis de l'Orgue* desarrolló una importante actividad durante la década de 1930. Especialmente influyentes y conocidos fueron los premios que concedió a diversas composiciones para órgano. Entre los agraciados se contaron nombres llamados a gran resonancia en la historia de la música de órgano, como Maurice Duruflé, Jehan Alain, Olivier Messiaen o Jean Langlais. Por otra parte, esta asociación organizó numerosas actividades en las que se divulgó el repertorio del órgano desde un punto de vista ecléctico, atendiendo a todas las épocas y estilos, con especial atención a la música antigua.

Norbert Dufourcq (1904-1990) fue un organista y musicólogo que mantuvo una influyente posición en el mundo organístico de Francia en esos años. Colaboró como comentador de conciertos y audiciones, explicando al público tanto la historia y estructura de los diversos órganos como el repertorio interpretado.

Por último, el organero Víctor González (1887-1956), cuyas fechas de nacimiento y muerte coinciden casi exactamente con las del P. Donostia, fue el principal encargado de materializar las nuevas ideas sobre lo que debía ser el órgano. Víctor González nació en Hacinas, provincia de Burgos, en 1877. Aprendió el arte de la organería en el taller de Cavaillé-Coll desde 1896, en los últimos años de la vida del gran maestro. Esta formación la completó después en la casa Gutschenritter, y después con Gustave Masure. En 1921 comenzó su carrera profesional, asociado a Victor Ephrem. Aunque rechazó en 1928 la oferta de hacerse cargo de la empresa Cavaillé-Coll<sup>177</sup>, recabó la colaboración de antiguos operarios de la casa

---

177 <http://orgueandremarchal.fr/gd/Victor-Gonzalez.htm>. Última consulta efectuada el 19-XI-2016.

para hacerse cargo de importantes proyectos como los de Versalles, el Palacio Chaillot, las catedrales de Pau, Bayona y Reims<sup>178</sup>.

Uno de los focos decisivos para el desarrollo del órgano neoclásico fue el círculo amistoso compuesto por el propio González, el organista André Marchal, el aristócrata y mecenas Béranger de Miramon Fitz-James, y Norbert Dufourcq. Las reflexiones producidas entre ellos tuvieron su materialización en los órganos de González. Norbert Dufourcq relató algunos detalles técnicos de los planteamientos en organería abordados por André Marchal y Víctor González desde el momento en que el organista encargó al organero reformar su pequeño órgano doméstico:

Los experimentos se relacionan con las bajas presiones, la composición de los llenos, la intensidad de las címbalas, y sobre todo de la calidad de la trompetería (curvatura de las lengüetas), que González quiere sonoras y timbradas, a imitación de las españolas. André Marchal sigue, aprueba y anima al organero. Es necesario aclarar el sonido de los instrumentos demasiado pesados, dotarlos de mixturas, equilibrar las cinco hileras de una corneta, asegurar la alimentación del viento a los graves<sup>179</sup>.

En las últimas décadas ha predominado una opinión negativa sobre la actividad organera de González, y en general de los organeros de esta época, por considerar su trabajo inferior al de sus antecesores románticos. Sin embargo, Víctor González adquirió una gran reputación en París, también entre los que habían conocido de cerca la labor de Cavaillé-Coll. Este fue el caso de Louis Vierne, quien llegó a afirmar que González “era el mejor armonizador de su tiempo”<sup>180</sup>; de Joseph Bonnet, quien le “tenía en su mayor estima” y era organista de Saint-Eustache de París cuando González reformó su importante órgano<sup>181</sup>; y también de Gastón Litaize, que escribió su *Thème varié sur le nom de Victor Gonzalez* (1957). El P. Donostia elogió el trabajo de González en el instrumento doméstico que había instalado en la casa de André Marchal en Hendaya. Era un pequeño órgano de 2 teclados y cinco registros, de composición absolutamente neobarroca, cuya sonoridad calificó de “deliciosa”<sup>182</sup>.

---

178 Puignau, Rafael: “Ha fallecido en París un gran organero español, Víctor González”, *Tesoro Sacro Musical*, septiembre-octubre 1956, pp. 115-116.

179 Dufourcq, Norbert: “En guise d’exorde”, *Cahiers et Mémoires de l’Orgue*, 1987/II, n° 38. Citado en <http://orgueandremarchal.fr/gd/Victor-Gonzalez.htm>. Última consulta efectuada el 28-XII-2016.

180 Vierne, Louis, “Mes souvenirs”, *L’orgue. Cahiers et mémoires*, París, Association des Amis de l’Orgue, 1995, p. 104.

181 Puignau, Rafael: “Ha fallecido...”, *op. cit.*, p. 115.

182 APD.01, caja 01, Diario, 11-IX-1942.

## Los órganos del P. Donostia en Biarritz y Bayona

Merecen mención especial en este apartado dos órganos neoclásicos especialmente vinculados al P. Donostia: el órgano de Saint-Charles de Biarritz, donde fue organista el P. Donostia en los años inmediatamente anteriores a su regreso a España después del exilio francés, y el de la catedral de Bayona, donde fue registrado el cuaderno *In festo VII Dolorum B.M. Virginis*, del *Itinerarium Mysticum*.

El órgano de Saint Charles de Biarritz, como he señalado anteriormente, había sido instalado por Mutin en 1923. En 1932 fue ampliado y adaptado a la estética neoclásica por Maurice Puget<sup>183</sup>, organero que da fin a una saga familiar ya activa en la segunda mitad del siglo XIX<sup>184</sup>. El resultado de esta intervención fue el instrumento que tuvo a su disposición el P. Donostia durante sus años en Biarritz. Por la importancia de este órgano en este trabajo reproduzco su disposición de registros, anterior a las reformas efectuadas en el instrumento a partir de 1971:

RECIT	POSITIF	GRAND-ORGUE	PEDALIER
Flûte douce 16	Viole de gambe 8	Bourdon 16	Soubasse 16
Bourdon 8	Voix celeste 8	Bourdon 8	Bourdon 8
Diapason 8	Flûte harmonique 8	Montre 8	Violoncelle 8
Flûte harmonique 8	Cor de nuit 8	Salicional 8	Flûte 16
Flûte octavante 4	Flûte octavante 4	Prestant 4	Flûte 8
Quinte 2 2/3	Nasard 2 2/3	Quinte 2 2/3	Flûte 4
Octavin 2	Flageolet 2	Doublette 2	Trombonne 16
Tierce 1 3/5	Tierce 1 3/5	Bombarde 16	Trompette 8
Grand Cornet (5h)	Plein-jeu (3h)	Trompette 8	
Basson 16	Cromorne 8	Clairon 4	
Basson-Hautbois 8	Trompette harmonique 8	Clairon 2	
Voix humaine 8		Larigot 1 1/3	
Clairon 4		Harpes	
		Cloches	

El carácter neoclásico se percibe en la fuerte presencia de mutaciones y mixturas en los tres teclados. También se reflejaba en el sistema de transmisión empleado. Los teclados *Grand Orgue* y *Positif* eran de transmisión neumática y mecánica, respectivamente, seguramente conservadas del instrumento original de Mutin. El Pedal y el teclado *Recit*, añadido por Puget, contaban con asistencia eléctrica: electro-mecánica en el caso del primero y electro-neumática

183 <http://orgue-aquitaine.fr/Orgue-de-Biarritz-Eglise-Saint-Charles.html>. Última consulta efectuada el 24-III-2017.

184 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2002, p. 333.

en el caso del segundo<sup>185</sup>. Son de notar, por último, los coloristas registros *Harpes* (“arpas”) y *Cloches* (“campanas”), que son demandados en dos composiciones del P. Donostia registradas en sus años de Biarritz: *Tríptico y Pastores, accedentes, admirantur parvulum*.

El órgano de la catedral de Bayona, de muy larga historia, procedía en su última fase de la reconstrucción realizada por Merklin y Schültze en 1865, dentro del más puro estilo romántico. Con similar orientación se produjo otra intervención, a cargo de la misma firma, en 1891. En 1935 este órgano fue reformado conforme a los criterios neoclásicos. Esta intervención fue dirigida y efectuada por los protagonistas de este movimiento estético: André Marchal y Norbert Dufourcq en el diseño, y Víctor González en la ejecución material<sup>186</sup>.

Este es el órgano en que fue registrado el cuaderno *In festo VII Dolorum B.M. Virginis*, por lo que reviste especial relevancia en este trabajo. Esta era su disposición de registros en aquel momento<sup>187</sup>:

RÉCIT	POSITIF	GRAND ORGUE	PEDALIER
Quintaton 16	Flûte 8	Montre 16	Soubasse 16
Flûte 8	Salicional 8	Bourdon 16	Flûte 16
Gambe 8	Bourdon 8	Bourdon 8	Violoncelle 8
Montre 8	Flûte creuse 4	Montre 8	Basse 8
Bourdon 8	Nasard 2 2/3	Flûte harmonique 8	Bourdon 8
Voix celeste 8	Tierce 1 3/5	Flûte à cheminée 8	Flûte 4
Flûte 4	Quarte 2	Prestant 4	Fourniture (4h)
Principal 4	Plein-Jeu (4h)	Quinte 2 2/3	Bombarde 16
Nasard 2 2/3	Trompette 8	Doublette 2	Trompette 8
Tierce 1 3/5	Cromorne 8	Cornet (5 h)	Clairon 4
Quarte 2		Fourniture (4 h)	
Plein-Jeu (5h)		Cymbale (4h)	
Cymbale (4h)		Bombarde 16	
Bombarde 8-16		Trompette 8	
Hautbois 8		Clairon 4	
Trompette 8			
Voix humaine 8			
Clairon 4			

---

185 APD.03.05, caja 03-02, notas sobre diversos órganos.

186 <http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/bayonnesm.html#Liste>. Última consulta efectuada el 24-III-2017.

187 APD.03.05, caja 03-02, notas sobre diversos órganos.

### **3.2.2. La música**

El Padre Donostia se inicia como compositor de piezas de órgano durante la primera década del siglo XX. En ese momento el órgano está recogiendo los frutos de todo un proceso de regeneración de la escritura para órgano que se ha operado a lo largo del siglo XIX. Todo este acopio de recursos compositivos deja el terreno preparado para que la música de órgano se integre con voz propia y especialmente autorizada -lo cual no ocurría desde los tiempos del barroco- en las nuevas corrientes musicales de la primera mitad del siglo XX. El Padre Donostia se unirá con entusiasmo a este proceso de modernización.

Para comprender el estilo organístico del P. Donostia es imprescindible atender al romanticismo francés, y muy especialmente a César Franck. Este estilo, de suyo, es cronológicamente anterior al inicio de la actividad compositiva del P. Donostia (principio del s. XX), pero mantuvo durante mucho tiempo su vigencia, y sobre todo su presencia en los atriles de los órganos. Fue, de hecho, el *humus* en que creció la experiencia organística cotidiana del P. Donostia.

De cara a establecer una contextualización de la obra para órgano del P. Donostia, el ámbito cronológico necesario se extiende aproximadamente desde 1850 a 1950. Este será el periodo que trataré con mayor atención, pero creo necesario, para comprender mejor su significado, hacer alguna referencia a lo ocurrido previamente.

## **Antecedentes: el paso del órgano del Antiguo al Nuevo Régimen**

La figura del organista sufrió mucho las vicisitudes del cambio de régimen. Durante los siglos XVI, XVII y la primera mitad del siglo XVIII el órgano fue realmente el *rey de los instrumentos*. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII se comienzan a dar ciertos cambios sociales e intelectuales que disminuyen la consideración del órgano. Los instrumentos de teclado propios del ámbito doméstico, como el clave y después del fortepiano, se constituyen en el fundamento tanto de la composición como de la interpretación en los nuevos foros profanos y aristocráticos que concentran lo principal de la vida musical. Esto ha llevado a algunos estudiosos a considerar el periodo comprendido aproximadamente entre 1750 (muerte de Johann Sebastian Bach) y 1845 (publicación de las sonatas de Mendelssohn) como un *interregno*<sup>188</sup> en lo que a la música de órgano se refiere.

En Francia la continuidad de las estructuras musicales de las iglesias sostuvo la vigencia de organistías bien consideradas y remuneradas hasta los finales del siglo XVIII. La Revolución destruyó abruptamente todo este mundo, y los organistas se vieron forzados a justificar la necesidad de su arte en un contexto totalmente nuevo<sup>189</sup>.

En Francia una figura que ilustra muy bien este proceso es Nicolas Séjan. Séjan nació en París en 1745. Tuvo una brillante carrera como organista, y en 1789, el mismo año en que empezaba la Revolución, fue nombrado organista de la Capilla Real. Desde 1795 fue el primer profesor de órgano del Conservatorio republicano. Nicolas Séjan murió en 1819, y se puede decir que con él muere realmente la música del Antiguo Régimen<sup>190</sup>.

Pero la figura que inaugura verdaderamente la escuela francesa del siglo XIX es François Benoist (1794-1878). En 1819 Benoist sucedió a Nicolas Séjan en la organistía de la Capilla Real de París. Y también, lo que fue más importante, le sucedió como profesor en el

---

188 Little, William A.: "Introduction", *Felix Mendelssohn Bartholdy Complete Organ Works*, Londres, Novello, 1989.

189 Marshall, Kimberly; Peterson, William J.: "Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music", en Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music...*, op. cit., p. 3-4.

190 François-Sappey, Brigitte: "Nicolas Séjan", en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide de la musique d'orgue*, París, Fayard, 1991, pp. 721-723.

Conservatorio, donde tuvo como alumnos nada menos que a César Franck y Camille Saint-Saëns. Cuando se traza el “árbol genealógico” de los organistas franceses de la modernidad, Benoist se alza como patriarca de todos ellos<sup>191</sup>.

Si en el plano político la Revolución supuso el paso desde la monarquía absoluta, surgida en la Ilustración, a la República, nacida de la Revolución y con valores ya románticos, en la música el proceso paralelo viene a ser el paso del Clasicismo al Romanticismo. Por eso el estilo musical de esos años es el clasicismo tardío ya en puertas del romanticismo. En lo que respecta al órgano, el grandioso y refinado idioma del barroco deja paso a un estilo más simple, mera imitación de las maneras pianísticas.

Este estilo ligero, pianístico, es el que encontramos de modo predominante en los organistas de las últimas décadas del siglo XVIII y el primer tercio del XIX. Pero en Francia hubo al menos un músico que siguió un camino diferente: Alexandre Boëly (1785-1858). La formación de Boëly estuvo muy dificultada por los acontecimientos políticos, y también por los problemas que atravesó su familia, pero nada de ello le impidió convertirse en el organista francés más importante de la primera mitad del siglo XIX. En esto tuvo que ver también su personalidad. Fue un hombre un tanto misántropo que aborrecía la mundanidad y despreciaba el éxito social. En la intimidad de su vida interior recorrió un camino muy diferente al de sus coetáneos, tomando como guías para su evolución musical a dos autores desconocidos por entonces en Francia: Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven. Igualmente sintió el deseo de retomar la gran tradición francesa anterior a la Revolución, así como la faceta litúrgica del órgano. La obra de Boëly tiene una calidad y una solidez que, a juicio de algún especialista, basta por sí sola para *salvar el honor* del órgano francés en aquellos momentos difíciles<sup>192</sup>. Boëly acumuló una notable erudición musical, lo cual le abrió unos horizontes bastante más amplios que los de sus compatriotas contemporáneos. Además de los grandes maestros alemanes, conoció la música antigua de Frescobaldi y Scarlatti, sin olvidar la propia tradición barroca francesa. En resumen, puede decirse que Boëly buscó reconstruir una manera de escribir verdaderamente para el órgano, liberada de la servidumbre respecto al

---

191 Sabatier, François: “François Benoist”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., pp. 161-163.

192 François-Sappey, Brigitte: “Alexandre Pierre François Boëly”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., pp. 175-181.



pianismo y conectada con la tradición propia del instrumento. Para ello, entre todas la referencias que había conseguido tener ante sí, se apoyó principalmente en los sólidos modelos que en el siglo XIX le ofrecía el mundo organístico germánico. Es totalmente significativo que fuera Boëly quien hizo instalar el primer teclado de pedales en Francia, con el fin de poder interpretar la música de J.S. Bach, que no había sido olvidada del todo en Alemania.

Este hecho, la recuperación de la música de Bach, se encuentra entre los más decisivos del cambio estilístico. Un momento cronológico decisivo fue el año de 1844, en que coincidieron varios acontecimientos. Por una parte, la editorial Peters comenzó la publicación completa de las obras de Bach; por otra, París acogió por vez primera las interpretaciones bachianas del organista alemán Adolph Hesse. Hesse había estudiado con Johann Christian Rinck, quien se había formado con Johann Christian Kittel, quien a su vez había sido uno de los últimos alumnos nada menos que de Johann Sebastian Bach. Fuera cual fuese la continuidad práctica en tan venerable genealogía pedagógica, el hecho es que Hesse traía una manera distinta de tocar. El pedal dejaba de ser un recurso opcional y asumía un papel obligado, musicalmente relevante y técnicamente exigente, incluso virtuoso. Su toque era cuidadosamente ligado, lo que lo distinguía de la articulación laxa e imprecisa característica de tantos pianistas reconvertidos en organistas por necesidad, como predominaban en Francia. En general, el estilo de tocar de Hesse era *clásico* en los diversos sentidos del término: elegante, reposado, estable y controlado en el tempo y la registración. Es decir, muy diferente de los trepidantes y excitados efectos sonoros con que los organistas franceses solían cautivar a su audiencia.

Especialmente importante resultó la intervención de Hesse en la inauguración del órgano de Saint-Eustache de París, el 18 de junio de 1844. Aunque para la mayoría del público la sobriedad tanto de la música como de la interpretación resultó aburrida, ciertas inteligencias perspicaces supieron captar el potencial renovador contenido en su sorprendente aproximación a la interpretación organística<sup>193</sup>. Entre ellos Aristide Cavaillé-Coll, quien ejercerá una influencia decisiva promoviendo, años después, la escuela de Hesse a través de Lemmens, de quien trataré más adelante.

---

193 Murray, Michael: *French masters of the organ*, Yale University Press, 1998, pp. 90-91.

## Las primeras tentativas de romanticismo

Dejando aparte la aparición de Hesse, he señalado antes que en Francia el estilo serio venía siendo cultivado por Boëly. El que Boëly usase este lenguaje sólido y profundo no quiere decir que todos los organistas franceses posteriores siguieran su senda, ni mucho menos. De hecho, durante la segunda mitad del siglo XIX podemos percibir en el mundo del órgano parisino una bifurcación entre dos planteamientos de la música de órgano. Félix Danjou en 1846 los denominó respectivamente la *ciencia* y el *efecto*. Por *ciencia* se entiende el estilo contrapuntístico cultivado por los organistas alemanes de entonces, y en Francia sólo por Boëly. Está asociado a lo *espiritual*, y sus principales representantes son Boëly y Benoist. El *efecto*, por su parte, se relaciona más con lo *sensual*. A esta segunda tendencia se adhieren la mayoría de los organistas franceses del momento, liderados por Louis-James Lefébure-Wely. Los organistas de la *ciencia* prefieren las composiciones escritas, meditadas, complejas, elaboradas; los del *efecto* destacan en la improvisación<sup>194</sup>.

## Louis James Lefébure-Wely (1817-1870), maestro del *efecto*

Lefébure-Wely con sus improvisaciones de *efecto* satisfacía con mucho éxito los gustos del público. Ahora bien, aunque fue el estilo de la *ciencia* el que acabó prevaleciendo, esto no le supuso menosprecio por parte de sus colegas. Alexandre Guilmant dijo de él que “era el mejor improvisador que Francia había producido”<sup>195</sup>. Camille Saint-Saëns, sucesor de Lefébure-Wely como organista de La Madeleine de París, afirmaba de él -con el énfasis a que le autorizaba su cercanía personal con el protagonista- que “fue un improvisador fabuloso pero que no había dejado más que un pocas piezas escritas insignificantes”<sup>196</sup>. Lefébure-Wely fue dedicatario de varias composiciones importantes. Eso sí, no deja de ser curioso que se trate de piezas con especial importancia de la parte de pedal, como los *12 études pour les pieds*

---

194 Faucquet, Joël-Marie: *César Franck*, París, Fayard, 1999, p. 274-275.

195 Ochse, Orpha: *Organists and Organ Playing in the Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 51.

196 Ochse, Orpha: *Organists...*, *op. cit.*, p. 51.

*seulement* de Charles-Valentin Alkan, o el *Final en si bemol* de César Franck, no siendo Lefébure-Wély un organista especialmente ducho en el manejo de este recurso<sup>197</sup>.

A pesar del juicio negativo de Saint-Saëns, la música escrita de Lefébure-Wély ha sido frecuente en los atriles hasta bien entrado el siglo XX, la mayor parte de la cual fechada en los últimos años de su vida. En ella encontramos, por una parte, los géneros ligeros que hicieron famosas sus intervenciones conclusivas en la liturgia de La Madeleine, pero también piezas más serias que no resisten mal la comparación con Boëly. Su lenguaje musical no deja de exhalar en ocasiones el aroma, un tanto edulcorado, de la religiosidad sulpiciano, pero en otros casos muestra el interés del autor por el cromatismo armónico que los franceses ya conocían en Wagner.

---

197 François-Sappey, Brigitte: “Louis James Alfred Lefébure-Wély”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 505.

## Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Camille Saint-Saëns fue uno de los más destacados alumnos de Benoist, junto con Lefébure-Wely y Franck. Fue un brillante pianista y hábil compositor, pero como organista no llegó a tener una técnica del todo apropiada al instrumento. No obstante, ejerció su gran talento para la improvisación en las diversas organistías parisinas que ocupó, entre ellas La Madeleine. Intervino también en las inauguraciones de importantes órganos Cavaillé-Coll como Saint-Sulpice, Notre-Dame, La Trinité o el Trocadéro.

Su música no parece haber sido demasiado influida por el carácter diverso de los órganos que tuvo a su disposición. En sus primeras obras se conduce con la pompa y ligereza de Lefébure-Wely, en el estilo *Segundo Imperio*. Entre 1894 y 1898 su estilo evoluciona hacia un carácter más concentrado e introvertido, y no tan vistoso como el de composiciones precedentes. Es la etapa de sus Preludios y fugas op. 99 y op. 109<sup>198</sup>.

El P. Donostia expresó su respeto por la música de Saint-Saëns, que calificó de “limpia, sin grandes complicaciones, pero perfectamente escrita”<sup>199</sup>. No es nada habitual encontrar en el P. Donostia elogios a la música de los compositores románticos de la generación anterior. Seguramente en Saint-Saëns apreció el *sentido del timbre y de la concisión*<sup>200</sup>, que explica su militancia en la búsqueda de una estética propiamente francesa y su participación en la *Société Nationale de Musique* desde su fundación. Por otra parte, Saint-Saëns participaba de los ideales de reforma de la música religiosa. Aquí puede hallarse otro vínculo entre este elegante romántico decimonónico y el P. Donostia, quien recordaba una anécdota de Saint-Saëns:

Como su párroco le rogara que cambiara un poco su repertorio severo, puesto que el público que concurría a la iglesia era el que frecuentaba la Ópera Cómica, contestó Saint-Saëns: “Señor párroco, cuando yo vea

---

198 Sabatier, François: “Camille Saint-Saëns”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 688.

199 Donostia, P. José Antonio de: “Saint-Saens (Camile): Trois Pièces (Méditation-Barcarolle-Prière). Version pour grand orgue, par Henri Busser. Paris, Editions Alphonse Leduc. Messiaen (Olivier): Le Banquet Céleste... L'Ascension (Quatre méditations symphoniques) pour orgue. Paris, Editions Alphonse Leduc”, *Études Franciscaines*, Paris, 1935, p. 765. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 48.

200 Sabatier, François: “Camille Saint-Saëns”, op. cit., p. 687.

que en el altar hacen lo que en la Ópera Cómica, tocaré como en la Ópera Cómica, pero mientras no sea así, no cambiaré de modo de tocar”<sup>201</sup>.

---

201 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 308.

## César Franck (1822-1890)

César Franck comenzó su carrera con vistas a un perfil de virtuoso del piano. No fue sino hasta cumplida la cuarentena que empezó a componer la música que hoy le sigue garantizando un protagonismo decisivo en el órgano de su época. Formado con Benoist, fue organista titular de la iglesia de Santa-Clotilde, además de profesor en el Conservatorio de París. Como fiel reflejo de su contexto, Franck no fue un virtuoso del órgano en el sentido en que lo entendemos hoy. Su formación era como pianista, y en su juventud no había ni en Bélgica ni en Francia ningún lugar donde adquirir una técnica verdaderamente apropiada al órgano. Dupré dejó escrito:

En el órgano, era genial tanto en la improvisación como en la composición. Pero, en cuanto virtuoso del órgano, él tocaba... como se tocaba en Francia en su época: legato aproximado, observación aproximada de los valores (...)<sup>202</sup>.

Tal y como testimonió Louis Vierne, su labor interpretativa y docente no atendía tanto a la interpretación del repertorio como a la improvisación, la cual ejercía en la liturgia de Santa Clotilde y enseñaba en el Conservatorio<sup>203</sup>.

Las obras para gran órgano de César Franck se concentran fundamentalmente en tres grandes grupos o ciclos. En 1868 Franck publicó su primera serie importante de piezas: las *Six Pièces*. Constituyen un momento decisivo en la historia de la música de órgano en Francia y las áreas sometidas a su influencia musical. Por vez primera el órgano cuenta con un repertorio de música “pura”, centrada en sí misma y desvinculada de una finalidad práctica o cultural<sup>204</sup>, abriéndole así el camino a al ámbito del concierto. Después, en 1878, con ocasión de la inauguración del órgano construido por Aristide Cavaillé-Coll para el Palacio del Trocadéro, Franck escribió sus *Trois Pièces*. Finalmente, en los últimos meses de su vida, completó los *Trois Chorals*, obra maestra y auténtico testamento musical.

---

202 Dupré, Marcel: “Préface”, *Œuvres complètes pour Orgue de César Franck*, París, Bornemann, 1955.

203 Vierne, Louis, “Mes souvenirs”, *L’orgue. Cahiers et mémoires*, París, Association des Amis de l’Orgue, 1995, p. 23.

204 Sabatier, François: “César Franck”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 363.

En lo que respecta a la música para armonio u órgano sin pedales, son dos los grupos de composiciones. Primeramente, una serie de piezas compuestas entre 1858 y 1863 que no han suscitado el entusiasmo de los estudiosos. Después, *L'Organiste*, colección de piezas breves agrupadas por tonalidades con un indiscutible destino práctico. *L'Organiste*, no obstante el formato pequeño de su factura, es obra de madurez (1890, el mismo año de los Tres Corales), y presenta una muy alta calidad de escritura. *L'Organiste* ha sido posiblemente la música romántica más presente en los atriles litúrgicos, y más interpretada por los organistas de iglesia.

Riezu, al señalar la influencia de Franck en las obras de juventud del P. Donostia, cita los *Tres Corales* y *El Organista*<sup>205</sup>. Dada la naturaleza y dimensiones de las piezas juveniles aludidas por Riezu, queda clara su proximidad con la sencilla concisión del *L'Organiste*, frente a los amplios y complejos desarrollos formales de los *Trois Chorals*. Advierto aquí que el comentario de Riezu está referido a las pequeñas piezas litúrgicas del *Álbum para órgano* que él recogió en su edición. La influencia de los Corales en el P. Donostia sí puede rastrearse en *Laudetur Christus in æternum*, obra inédita de juventud de notables dimensiones y exigencias técnicas, y que se presenta en este trabajo.

### ***Rasgos del estilo de Franck***

El lenguaje musical de Franck bebe de diversas fuentes. François Sabatier lo resume de esta manera:

(...) una amplia melodía, de modo más habitual por grados conjuntos, desarrolla una célula inicial, o se deleita en repetir cadencias abiertas. La armonía, compleja, hace a menudo un uso personal del acorde de cuarta y sexta, y en algunas ocasiones puede parecer pre-impresionista. Encontraremos también un gusto desmedido por la modulación continua, y una cultura clásica que se alimenta de Bach y Beethoven y de la cual procede el predominio del contrapunto, la influencia del coral y el sentido de la gran variación. Finalmente, es necesario señalar una concepción evolutiva de la construcción formal: los elementos dispersos, presentados separadamente, no adquieren su verdadera dimensión hasta su superposición final, o hasta su reaparición significativa (procedimiento cíclico), dando la impresión de una obra en perpetuo

---

205 Riezu, P. Jorge de: "Prólogo", *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

desarrollo que, después de un largo esfuerzo de surgimiento, alcanza su realización en el momento de una apoteosis largo tiempo retardada<sup>206</sup>.

En la escritura de Franck encontramos, por una parte, la herencia del piano, instrumento que él cultivó especialmente. Autores posteriores como Widor, Vierne y otros desarrollarán un lenguaje más propiamente organístico, pero en Franck hallamos todavía una vinculación patente con el instrumento de macillos. Es el caso, por ejemplo, de los acordes repetidos y los amplios despegues de arpeggios que se hallan en la *Fantaisie en la* y en la *Pièce Heroïque*, ambas de 1878.

Ahora bien, no se trata de entender la mera materialidad de un recurso de escritura, sean los acordes repetidos o los arpeggios, como algo ceñido *per se* a lo pianístico. Dentro de la obra de Franck podemos encontrar elementos pianísticos en principio, pero que están bien integrados idiomáticamente en la sonoridad del órgano. Es el caso, por ejemplo, del *Prélude, Fugue et Variation*, donde los arpeggios logran un efecto muy atractivo gracias a la emisión característica del sonido que se da en los tubos del registro *flûte harmonique*.

### ***Preferencias formales***

Es característica en Franck la *concepción evolutiva de la construcción formal*, descrita por Sabatier y citada más arriba. En su música de órgano, esta concepción se encuentra, por ejemplo, en su *Grande Pièce Symphonique*, y alcanza su expresión más madura en los *Trois Chorals*.

Otro de los modelos preferidos por Franck es la forma ternaria. La encontramos en obras importantes fuera del ámbito del órgano: en el *Prélude, aria et final*, y en el *Prélude, choral et fugue* para piano. La forma ternaria, con su simplicidad y equilibrio, remite a la tradición musical, lo cual queda muy bien reflejado en el *Prélude, Fugue et Variation* op. 18, donde la sección contrastante central es una fuga. Encontramos también la estructura ternaria en diversos movimientos de la *Fantaisie* op. 16: son ternarios tanto el *poco lento* inicial, como el *Allegretto cantando* y el *Adagio* final.

---

206 Sabatier, François: “César Franck”, *op. cit.*, p. 358.



Pero donde la forma ternaria se manifiesta con absoluta prevalencia es en las valiosas miniaturas de *L'Organiste*. Y ello tanto entre las más breves como en las piezas conclusivas de cada uno de las series en que está dividida la obra.

Cada serie de piezas está en una tonalidad diferente. Las seis primeras piezas de cada serie son breves, en forma ABA o ABA', mostrando por lo demás una variedad notable tanto en la escritura (armonización melodía acompañada, contrapunto) como en el carácter (marcha, siciliana, lied, Noël, prière, coral, romanza de salón, pastoral, aires populares, canon, carrillón-salida, scherzo o giga<sup>207</sup>).

Cada serie termina con una pieza conclusiva mucho más desarrollada, que retoma el material musical presentado en las piezas breves precedentes. A pesar de lo más amplio de sus dimensiones, la forma ternaria sigue prevaleciendo en ellas.

El P. Donostia, en principio, no se sentía cercano al mundo musical de Franck. En palabras de Almandoz, “guardóle muy poca devoción”. Almandoz relató la respuesta que recibió del P. Donostia ante una jocosa felicitación suya con motivo la interpretación conjunta de *Las Bienaventuranzas* de Franck y la *Misa de Requiem* del P. Donostia:

¡Qué modo de tomarme el pelo recordando al modesto (!!!) organista de Santa Clotilde y sus “Bienaventuranzas”. *Nos esprits* (el suyo y el mío) son bien diferentes<sup>208</sup>.

No obstante, expresó su aprecio hacia diversas composiciones suyas. Así, cuando escuchó en el Instituto Nacional des Jóvenes Ciegos de París, al parecer por vez primera, la *Pastorale*, la calificó de “bonita”<sup>209</sup>. En una de sus expediciones de recogida de cantos populares vascos, encontró en Sara una canción que a la que encontró gran parecido a uno de los temas de la *Grande Pièce Symphonique*<sup>210</sup>.

---

207 Sabatier, François: “César Franck”, *op. cit.*, p. 363.

208 Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical* XI, 1957, p. 119.

209 APD.01, caja 01, Diario, 22-XII-1920.

210 Donostia, P. José Antonio de: “Canciones de trabajo en el País Vasco”, *Anuario Musical*, Barcelona, 1949, pp. 163-185. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo II, p. 193.

También le gustaba mucho la *Fantasia en Do*. Especialmente el Adagio final, que encontraba “admirable” y que “tocó y retocó” en Lekaroz una noche de verano de 1923<sup>211</sup>. Y calificó de “magníficas” las variaciones sinfónicas después de escucharlas en el Conservatorio de París<sup>212</sup>.

---

211 APD.01, caja 01, Diario, 5-VIII-1923.

212 APD.01, caja 01, Diario, 8-XI-1931.

## **Jaak Nicolaas Lemmens (1823-1881)**

Jaak Nicolaas Lemmens comenzó sus estudios formales de música en el Conservatorio de Bruselas, donde contó entre sus profesores con Christian F. J. Girschner, en órgano, y con el célebre musicólogo y crítico François-Joseph Fétis, en contrapunto y fuga<sup>213</sup>. Fétis consiguió que en 1846 Lemmens fuera becado por el gobierno belga para estudiar en Breslau con Adolf Hesse, quien por entonces era uno de los más reputados organistas alemanes de la época y también, a juicio de muchos de sus contemporáneos, depositario de la “verdadera tradición” de J.S. Bach. En 1849 Lemmens se estableció como profesor del Conservatorio de Bruselas reivindicándose, en efecto, como poseedor de la “tradición de Bach”, “recibida de manos de Hesse”, a pesar de las protestas del propio Hesse, quien no tenía una opinión nada favorable sobre el joven belga<sup>214</sup>. Gracias a la hábil promoción ejercida por Fétis con el apoyo de Cavaillé-Coll, la influencia de Lemmens acabó resultando decisiva en la historia del órgano francés<sup>215</sup>.

Lemmens compareció por primera vez en la capital francesa en el verano de 1850, presentado por Cavaillé-Coll en La Madeleine como “alumno de Hesse”. Pero la exhibición que más huella dejó fue la del 25 de febrero de 1852, en Saint-Vincent-de-Paul. Allí se congregó una audiencia seleccionada por Cavaillé-Coll, compuesta, entre otros, por Boëly, Benoist, Franck, Alkan y Lefebure-Wely<sup>216</sup>. La técnica de Lemmens, caracterizada por un legato riguroso, amplio uso del pedal con punta y talón, resultó una novedad y un desafío para ellos. Según Widor, sus interpretaciones de Bach fueron experimentadas como toda una *revelación*<sup>217</sup>.

Lemmens escribió diversas obras para órgano, pero no es en ellas donde se asienta su importancia, sino en su faceta pedagógica. En 1862 apareció su *École d'orgue basée sur le plain-chant romain*, cuyos fundamentos técnicos conservaron su vigencia hasta el último tercio del s. XX. Se puede decir que Lemmens alcanzó su puesto en la historia del órgano

---

213 Peterson, William J.: “Lemmens, His École d'orgue and Nineteenth-Century Organ Methods”, en Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music...*, *op. cit.*, p. 54.

214 Peterson, William J.: “Lemmens...”, *op. cit.*, p. 62.

215 Faucquet, Joël-Marie: *op. cit.*, p. 273-74.

216 Sabatier, François: “Jacques-Nicolas Lemmens”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, p. 509.

217 Murray, Michael: *French masters of the organ*, Yale University Press, 1998, p. 94.

gracias a sus discípulos, sobre todo, a los franceses Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant y Clement Loret, que ejercieron la docencia en los tres centros más importantes de París: el Conservatorio, la escuela Niedermeyer y la Schola Cantorum. Algo más discreta fue la relevancia de Alphonse Mailly, su principal discípulo belga, pero sin embargo digna de mención en este trabajo. Con Mailly estudió Bernardo Gabiola, que fue después profesor de órgano del Conservatorio de Madrid, y con quien el P. Donostia tomó algunas lecciones de armonía en el verano de 1910<sup>218</sup>.

Todos estos alumnos de Lemmens fueron los que divulgaron por todo el mundo el nuevo modo de tocar el órgano que les inculcó su maestro, cuyos puntos principales son:

- Respecto escrupuloso a los valores de las figuras, frente a la laxitud que de modo natural existe al pasar del piano (donde el sonido se extingue por sí mismo) al órgano (donde el sonido permanece constante hasta el levantamiento de la tecla). “La digitación del piano es insuficiente para los organistas”<sup>219</sup>.
- Legato absoluto como forma principal de articulación. Esto significa que entre las notas no debe haber ni separación ni superposición.
- En la digitación manual, con el fin de lograr un buen legato, se recurre a la sustitución de dedos sobre la misma tecla, el *glissé* del pulgar entre dos teclas blancas, y los cruzamientos especiales de dedos.
- En el pedal, uso de la punta y el talón, y ejercicios para poder tocar figuraciones rápidas y difíciles.
- Aunque Lemmens no lo especifica en su *École d’Orgue*, quedó asociado a su técnica el imperativo de mantener las rodillas e incluso los tobillos juntos al tocar el pedal, lo cual afirmó Widor haberlo visto en las interpretaciones del propio Lemmens<sup>220</sup>.

---

218 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 37.

219 Lemmens, Jaak Nicolaas: “Notes explicatives sur le doigter de l’orgue”, *École d’orgue basée sur le plain-chant romain*, Bruselas, 1862.

220 Murray, Michael: op. cit., p. 96.

## **Clément Loret (1833-1909) y Eugène Gigout (1844-1925)**

Antes de pasar a Widor y Guilmant, los más influyentes alumnos y sucesores de Lemmens, es debida la referencia al tercero de los organistas franceses que fueron a Bruselas para estudiar con el maestro belga: Clément Loret. Loret tuvo una carrera mucho más discreta que sus compañeros de estudios. Las composiciones para órgano de Loret pueden situarse en un terreno de elegante academicismo, que no posee la calidad y expresividad de Franck, ni tampoco el aspecto titánico de Widor, sino que en seguimiento de su maestro Lemmens y asemejándose a su compañero Guilmant, se asienta en un lenguaje sereno, equilibrado pero no dotado de gran emoción<sup>221</sup>.

Clement Loret se estableció en 1858 como profesor de la *École Niedermeyer*, donde formó a diversos alumnos, el más importante de los cuales fue Eugène Gigout. Gigout compuso mucha música, pero poca de ella ha permanecido en los programas de conciertos. Sí mantiene una presencia significativa en otro terreno: el de las piezas de formato más reducido, y por ello más fáciles de encuadrar en el marco litúrgico.

De Gigout ha de decirse en primer lugar que debe gran parte de su estilo al centro en que se formó y en el que después fue profesor. La escuela Niedermeyer, como he señalado en el capítulo correspondiente, fue uno de los centros fundados en París para la reforma de la música religiosa. Su línea, por tanto, estaba absolutamente asociada a la musicología naciente, con especial atención al canto gregoriano (llamado aún *canto llano*), a los maestros antiguos y en general a la seriedad del estilo con énfasis en el contrapunto y la riqueza de la armonía.

De Gigout han permanecido en los atriles de las iglesias sobre todo su *Toccata* de las *Dix pièces* de 1892, así como su *Grand chœur dialogué* de 1881, en el que hace uso de la potencia del teclado *Récit* en los órganos de la última etapa de Cavaillé-Coll<sup>222</sup>. Pero merecen también una mención, sobre todo en este trabajo, sus colecciones de piezas breves compuestas en una modalidad absolutamente pura, según las escalas de cada uno de los modos, tal y como se entendían éstos antes de los estudios más recientes. Se trata en concreto de *Cent Pièces*

---

221 Sabatier, François: “Clément Loret”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 530.

222 Sabatier, François: “Eugène Gigout”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 404.

*brèves grégoriennes* de 1889, y los dos volúmenes del *Album grégorien* de 1895. Esta música tiene un efecto especial por oponerse radicalmente a la melosidad de tantas melodías del momento, así como a las progresiones armónicas de carácter *heroico* que con aquellas poblaban el repertorio, incluido por cierto el resto de la producción de Gigout. Son piezas de una desnudez, e incluso un desasimiento tonal, que debieron resultar desconcertantes para no pocos oídos del momento. El P. Donostia las tuvo en su repertorio y las apreciaba, aunque las consideraba “no extraordinariamente hermosas”<sup>223</sup>.

---

223 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia a un destinatario no especificado (1-XI-1945).

## **Charles-Marie Widor (1844-1937) y Alexandre Guilmant (1837-1911)**

He mencionado antes que el lugar privilegiado que Lemmens ocupa en la historia del órgano se lo debe en buena parte a sus alumnos. Entre ellos destacan dos, Charles-Marie Widor y Alexandre Guilmant quienes, cada uno a su modo, guiaron la escuela francesa de órgano hasta sus más altas cotas de prestigio internacional en la primera mitad del siglo XX. Ambos compatibilizaron sus carreras de concertistas virtuosos con la fidelidad a la función litúrgica en las iglesias donde eran organistas titulares, Widor en Saint-Sulpice y Guilmant en La Trinité. Ambos alcanzaron un alto nivel tanto en la improvisación como en la interpretación, aplicando las enseñanzas de Lemmens. Ambos abordaron la composición de grandes piezas de concierto. También ambos se interesaron por el canto gregoriano, aunque cada uno a su manera. Widor lo introdujo en sus últimas sinfonías para órgano, como signo de su adhesión a una tendencia de fuerza creciente entre los músicos de entonces. Guilmant, por su parte, mostró un interés por el tratamiento organístico del gregoriano mucho más profundo, continuo en el tiempo y abundante en la cantidad de obra escrita.

### ***Charles-Marie Widor***

Widor era un hombre de mundo, muy inteligente y de gran cultura, que, después de gozar del decisivo apoyo de Cavaillé-Coll, supo situarse junto a las élites musicales y culturales de Francia. Su música en general es más apreciada que la de Guilmant, y ciertamente muestra una profundidad constructiva y una mayor fuerza evolutiva a través de los años.

Su obra para órgano se concentra principalmente en sus sinfonías. Hay, de hecho, quien le ha calificado de inventor del género de la sinfonía para órgano<sup>224</sup>, mientras desde otro punto de vista se le considera continuador del modelo de Franck en la *Grand Pièce Symphonique*<sup>225</sup>. En sus sinfonías se percibe una clara evolución. Las primeras seis, a diferencia del carácter cíclico de la *Grand Pièce Symphonique* de Franck, vienen a ser una combinación de la sonata

---

224 Murray, Michael: *op. cit.*, p. 101.

225 Sabatier, François: “Charles-Marie Widor”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, p. 787.

y la suite. Estas sinfonías de la primera fase consisten en una concatenación de movimientos de suyo independientes y de carácter contrastante, en los que late la influencia de los grandes románticos alemanes. La séptima y la octava manifiestan una intensificación de la influencia germánica, principalmente por la adopción de un lenguaje cromático seguidor de Wagner, y de la adopción de la forma sonata, con una notable amplitud y originalidad en el desarrollo<sup>226</sup>.

Las dos últimas sinfonías abren una etapa completamente nueva, por cuanto suponen el abandono de la orientación profana que había prevalecido hasta entonces y asumen un planteamiento religioso, con la introducción del canto gregoriano.

Es muy significativo que estas últimas sinfonías incluyan el regreso de las mixturas a las indicaciones de registración. En un capítulo anterior me he referido al ambiente intelectual en que se desarrolló buena parte del movimiento de restauración de la música religiosa. Señalaba el aspecto retrospectivo de este proceso, tanto en lo musicológico (revalorización de la música antigua, inicio de la investigación paleográfica en el gregoriano), como en lo espiritual (referencia a lo medieval bajo el impulso de Solesmes), y también en lo relacionado con las tradición musical popular. Pues bien, léanse desde esta perspectiva los títulos que, por primera vez añade Widor a sus sinfonías. La novena es llamada *Gothique*, por inspiración de la catedral de Rouen, modelo exquisito del gótico francés y poseedora de un Cavaillé-Coll muy apreciado por Widor. La décima es sobretitulada *Romane*, en referencia a la basílica románica de Saint-Sernin de Toulouse, donde también existe uno de los más importantes instrumentos salidos del taller de Cavaillé-Coll.

Esta referencia medievalizante a lo gótico y lo románico no sólo se encuadra en el ambiente cultural del romanticismo francés avanzado. También pertenece al mundo intelectual del propio Widor, muy interesado en la historia y la arquitectura, y en la relación de esta última con la música. Esta inclinación de carácter personal hacia lo sólido y lo equilibrado no es ajena al vigor sistemático con que recibió y transmitió las enseñanzas recibidas de Lemmens.

De cara a los objetivos de este trabajo es pertinente atender algo más a esta aparición tardía del gregoriano en las sinfonías de Widor. Son dos las referencias. En la novena, el introito *Puer natus est*, de la tercera misa de Navidad, protagoniza los dos últimos movimientos. De

---

226 Sabatier, François: “Charles-Marie Widor”, *op. cit.*, p. 787.



esta hermosa y conocida pieza gregoriana Widor apreciaba la pureza de la línea melódica y su potencial para el tratamiento contrapuntístico<sup>227</sup>. El uso que hace Widor de esta melodía no se distancia sólo del cristalino refinamiento con que la presentarán después Tournemire o el propio P. Donostia, sino también del lenguaje modal estricto que ya en ese mismo año (1895) había explorado Gigout en su *Album Grégorien*. Obsérvese, a modo de ejemplo, el modo que en que Widor armoniza el *Puer natus* con una armonía perfectamente tonal, y una conducción de voces de pulcro sabor académico:



Ilustración 1: Widor: Sinfonía op. 70, “Gotique” (1894-5), IV movimiento (inicio)

Especialmente interesante es el modo en que trata el gradual *Haec dies* del domingo de Pascua en su décima y última sinfonía, *Romana*. En el inicio la libertad rítmica, lo limpio de la textura e incluso la detención melódica en la región aguda anuncian a Tournemire, y también al P. Donostia de *Exsultemus et laetemur in Domino*:

---

227 Sabatier, François: “Charles-Marie Widor”, *op. cit.*, p. 793.



Ilustración 2: Widor, Sinfonía op. 73 "Romane" (1900), I movimiento

Esta última sinfonía adopta un carácter cíclico, con el *Haec dies* recorriendo tres de sus cuatro movimientos y adoptando diferentes fisonomías. Así, el segundo tiempo vuelve a presentar una armonización a cuatro partes en estilo tradicional, si bien aquí más ornamentada que en la sinfonía "Gótica". Nótese el uso del *si* natural para crear giros armónicos de color modal, sobre todo en los compases 3 y 4:



Ilustración 3: Ilustración 11: Widor, Sinfonía op. 73 "Romane" (1900), II movimiento

Widor estuvo presente en el primer contacto del P. Donostia con el mundo del órgano en París, al menos según se desprende de su diario. El P. Donostia escuchó a Widor repetidas veces en Saint-Sulpice, dado que ésta era la iglesia que más frecuentaba el P. Donostia durante su primera estancia en la capital francesa. Como ya he señalado, el P. Donostia admiraba la belleza sonora del grandioso órgano, pero no así la música de su célebre organista titular:

(...) Los órganos muy hermosos de sonido. (...) El organista que acompañó las vísperas (Widor?) no me llamó la atención<sup>228</sup>.

Tarde con [Silvestre] Almandoz, vísperas de San Sulpicio. Tocó Widor, aunque nada de particular. ¡Que hermosos órganos!<sup>229</sup>

Estos son sólo dos ejemplos. En el diario del P. Donostia se encuentran más anotaciones elogiosas hacia el órgano de Saint Sulpice e indiferentes hacia su organista. Ciertamente Widor, ni por edad ni por temperamento musical, pertenecía a la vanguardia musical que interesaba al P. Donostia. Aun así, años más tarde reconoció el valor de su música, al menos

228 APD.01, caja 01, Diario, 8-II-1920.

229 APD.01, caja 01, Diario, 1-I-1921.

en el caso de las composiciones que él tenía en su haber, *Suite Latine* y *Trois Pièces Nouvelles*<sup>230</sup>.

### **Alexandre Guilmant**

Guilmant fue muy apreciado como intérprete, prueba de lo cual fueron sus giras por Estados Unidos desde los años finales del s. XIX. En Guilmant hay dos rasgos que lo distinguen de Widor: su mayor aprecio por la función litúrgica del órgano y su interés por el repertorio antiguo. Su actividad como organista de iglesia era similar a la de sus colegas: tocar en la entrada, el ofertorio y otros momentos de la misa, y alternar con la salmodia del coro en el oficio divino. Sin embargo en Guilmant se percibía una entrega especial a esta labor<sup>231</sup>.

La música de Guilmant puede dividirse en dos grandes grupos. Por una parte, la música de concierto que incluye las ocho sonatas compuestas entre 1874 y 1906. La primera y la última de ellas fueron llamadas por el autor “sinfonías” no en el sentido de Widor o Vierne, sino porque elaboró sendas versiones con orquesta. Por otra parte, está la música concebida expresamente para el uso litúrgico, que se concentra sustancialmente en dos ciclos: *L’Organiste pratique* y *L’Organiste liturgiste*.

Su música para concierto se caracteriza por un estilo vigoroso y un fino instinto para conectar con el gusto del público, a menudo creando música interesante a partir de material melódico modesto<sup>232</sup>. En general, su estilo está especialmente influido por la música antigua a cuya recuperación Guilmant se dedicó con especial empeño. Trató de imitar en ocasiones la música de J.S. Bach, y por supuesto también el barroco grandilocuente de Haendel, que tuvo muy buena prensa en el s. XIX especialmente en el mundo anglosajón, que Guilmant frecuentó como concertista admirado en Estados Unidos. Estas referencias le orientaron hacia un estilo pulcro, equilibrado, elegante, pero inclinado en ocasiones a cierta banalidad. En este sentido su música no alcanza la fuerza de su colega y condiscípulo Widor, a pesar de que compartía

---

230 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia a un destinatario sin especificar (1-XI-1945).

231 Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence: ““Why Should We Not Do the Same with Our Catholic Melodies?”: Guilmant’s *L’Organiste liturgiste*, op. 65”, en Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music...*, op. cit., p. 202.

232 Brooks, Gerard: “French and Belgian organ music after 1800”, *The Cambridge Companion to the organ*, Cambridge University Press, 1998, p. 275.

con éste el aprecio y la atención a los maestros románticos alemanes como Beethoven, Schumann o Mendelssohn<sup>233</sup>.

De especial interés para el ámbito de este trabajo son sus composiciones de finalidad litúrgica. Es, además, la característica que lo distingue de los otros organistas franceses de finales del s. XIX. En palabras de Amédée Gastoué, musicólogo francés de comienzos del s. XX, “Siendo Guilmant menos brillante en sus composiciones que Franck y Widor, era sin embargo más litúrgico”<sup>234</sup>. Fue, de todos sus colegas franceses, el que demostró un interés mayor por el canto gregoriano a lo largo de su vida. Sus improvisaciones sobre motivos gregorianos eran más valoradas que las que realizaba sobre temas dados durante sus giras norteamericanas<sup>235</sup>.

En 1895 Guilmant publicó un artículo en la revista de la Schola Cantorum, *La Tribune de Saint-Gervais*, en el que expresaba criterios que anticipan ciertas ideas que el P. Donostia defenderá más adelante:

En nuestras ceremonias, el *grand-orgue* [órgano grande en la tribuna] se encarga generalmente de hacerse oír en alternancia con el coro: en la misa, en el *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* y *Agnus Dei*; en las vísperas, después de los salmos; en el himno, en el *Magnificat*. Algunos organistas tienen la costumbre... de tocar pequeñas piezas que no tienen nada en común con lo que canta el coro, y esto me parece mal desde el punto de vista musical, porque la melodía debe seguir [al canto] en su ritmo y tonalidad. (...) Es necesario que, en las piezas en alternancia, el organista toque la melodía gregoriana, o que al menos algunos versos estén basados en estos temas. Pienso que se pueden escribir algunas cosas muy interesantes en estilo polifónico con los antiguos tonos, y sobre estas melodías, que son tan bellas. Los organistas alemanes han compuesto piezas basadas en las melodías de los corales, formando una literatura para órgano particularmente rica. ¿Por qué no hacer lo mismo con nuestras melodías católicas?<sup>236</sup>

Estas palabras las escribió Guilmant para el primer número de la recién fundada revista de la Schola Cantorum, pero lo cierto es que hacía tiempo que las había puesto en práctica. Desde 1860 había estado componiendo más o menos regularmente música litúrgica con inspiración gregoriana, pero es en la década de 1880 cuando aborda su obra principal y más madura en

---

233 Sabatier, François: “Alexandre Guilmant”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide ...*, op. cit., p. 429.

234 Gastoué, Amédée: “Alexandre Guilmant, organiste liturgique”, *La Tribune de Saint-Gervais* 17, número especial (1911), p. 15. Citado en Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence: op. cit., p. 201.

235 Goodrich, Wallace: “Alexandre Guilmant and His Methods”, *Jacob's Orchestra Monthly* 2 (1911), p. 25. Citado en Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence: op. cit., p. 202.

236 Guilmant, Alexandre: “Du rôle de l'orgue dans les offices liturgiques”, *La Tribune de Saint-Gervais*, 1 (1895), pp. 11-12. Citado en Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence (ed.): op. cit., p. 203.

este campo: *L'Organiste Liturgiste*. Las piezas de esta colección se caracterizan por un desapego respecto al virtuosismo de sus composiciones de concierto. Los cuadernos o entregas en que se va publicando tienen una coherencia en cuanto a la fiesta a la que se dedican, o a las melodías en que se basan. A pesar de su finalidad práctica, más modesta que los conciertos, no todas están presentadas en sistemas de dos pentagramas, aptos para el armónium, como sí ocurre en *L'Organiste* de Franck. Aquí hay algunas que están concebidas claramente para órgano con pedales.

La presencia del gregoriano en las composiciones litúrgicas de Guilmant es continua. Ahora bien, el tratamiento que hace de este material se diferencia no poco del de autores posteriores como Tournemire, Dupré, Langlais o el propio P. Donostia. Entre Guilmant y estos autores median por una parte los estudios desarrollados sobre modalidad gregoriana a comienzos del siglo XX, y sobre todo la renovación del lenguaje musical en Francia que Guilmant apenas pudo conocer en vida.

Influido por su momento histórico y estético, Guilmant canaliza su esfuerzo en favor del gregoriano y la renovación de la música religiosa a través de los canales disponibles para él en su momento y en su sensibilidad. Predomina en él la escritura a cuatro partes con conducción de voces tradicional, y la armonía tonal con sus funciones características que, de modo similar al *Puer natus* armonizado de Widor citado antes, neutralizan la sonoridad modal de las melodías de un modo que no deja de resultar chocante para nuestros oídos actuales. De ahí que se haya afirmado que la música de Guilmant ha envejecido lo suficiente como para no ser ya apta para su uso en el contexto para el que se creó<sup>237</sup>.

---

237 Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence: *op. cit.*, p. 201.

## **Louis Vierne (1870-1937)**

Un momento decisivo de transición lo constituyó el fallecimiento de César Franck y su sustitución en el Conservatorio de París por Widor. Testigos del cambio fueron dos alumnos llamados a tener un puesto destacado en la historia del órgano: Louis Vierne y Charles Tournemire.

Vierne optó, animado por Widor, a la organistía de Notre-Dame de París, que ganó mediante oposición. Casi ciego desde niño, su vida abundó en sufrimiento y contrariedades. En contra de la vida tranquila y familiar que él deseaba inicialmente, desarrolló una importante carrera como concertista que le llevó también a Estados Unidos. No puede decirse que su música esté impregnada de un espíritu especialmente religioso. Vierne, al igual que Tournemire, fue un profundo creyente, pero a diferencia de Tournemire no expresó su religiosidad a través de los medios habituales. No encontramos en su obra para órgano ni presencia del canto gregoriano, ni tampoco formas venerables asociadas a la tradición sacra como el preludio y la fuga, salvando la fuga incluida en su primera sinfonía. Este desinterés de Vierne por el canto gregoriano llevaba aparejada una vinculación con el estilo romántico, a veces pintoresco, de la generación anterior, si bien con una escritura más sofisticada. Lo cual le granjeó una opinión no demasiado positiva por parte del cabildo de Notre-Dame<sup>238</sup>.

Vierne puede ser calificado como un romántico sincero y personal. Su música es más avanzada, ciertamente, que la de su maestro Widor, pero ajena a las innovaciones de su condiscípulo Tournemire. Para la expresión de su tortuoso mundo interior Vierne optó por un lenguaje armónico cada vez más rico en cromatismos conforme avanzaba el tiempo, pero en el que sin embargo resplandece un sólido sentido de la forma y también, por qué no decirlo, una manera de construir las melodías y las frases que no deja de evocar el academicismo. En resumen puede decirse que Vierne fue un “romántico tardío”; “la suya es una música sentimental que repite a su manera los problemas eternos”<sup>239</sup>.

---

238 Frazier, James A.: *Maurice Duruflé: the man and his music*, University of Rochester Press, Rochester, 2007, p. 150.

239 Gavoty, Bernard, citado en Roubinet, Michel: “Louis Vierne”, *Guide de la musique d’orgue*, París, Fayard, 1991, p. 768.

En lo externo, la mayoría de sus composiciones no tienen una dedicación explícita al culto. Se dividen en dos grandes grupos. Las seis sinfonías para órgano siguen el modelo de Guilmant y Widor, esto es, una sucesión de movimientos independientes entre sí. Estas sinfonías, junto con sus cuatro suites de *Pièces de Fantaisie*, requieren de los recursos de los grandes órganos. De exigencias instrumentales más modestas, pero no por ello de menor calidad musical, son las 24 *Pièces en style libre* op. 31, en las que el pedal es opcional y se incluye la registración para armonio. El P. Donostia tenía en gran estima esta colección por su utilidad litúrgica, así como le *Tryptique pour Grand Orgue* y *Messe basse pour les défunts*<sup>240</sup>.

Vierne seguía siendo organista de Notre-Dame de París en los años en que el P. Donostia visitó la capital francesa, y, aunque no ha quedado rastro de ello en su diario, es posible que en algún momento tuvieran contacto, o al menos que el P. Donostia le escuchara tocar en Notre Dame. El estilo post-romántico de Vierne difiere no poco del del P. Donostia, lo cual no impidió que, como he señalado, tuviera en gran estima su música, la cual interpretaba con asiduidad en Lekaroz<sup>241</sup>.

---

240 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia a un destinatario no especificado (1-XI-1945).

241 Zudaire, Claudio: “Evocación del P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 203.



## Charles Tournemire (1870-1939)

Charles Tournemire asistió, junto con Vierne, a las últimas clases impartidas por Franck en el Conservatorio de París. Vierne dejó testimonio de las excepcionales cualidades para la improvisación que Tournemire manifestó desde aquellos años. Tournemire, al igual que Vierne, continuó como alumno de Widor tras la llegada de éste al Conservatorio. En 1898 sucedió a Gabriel Pierné como organista de Sainte-Clotilde, el órgano que había sido de César Franck. La titularidad de esta prestigiosa tribuna le permitió desplegar una importante carrera como concertista, que le llevó a Alemania, Holanda (1908), Rusia (1911), España (1934) e Inglaterra (1939). En 1921 fue nombrado profesor de música de cámara del Conservatorio de París<sup>242</sup>. Tournemire fue el primer organista francés importante en acoger en su lenguaje musical los nuevos principios de ritmo gregoriano emanados de Solesmes. De hecho, acudió a esta abadía para profundizar en la interpretación gregoriana con los monjes del famoso cenobio<sup>243</sup>. El P. Donostia se identificó absolutamente con su línea compositiva, y llegó a trabar amistad con él, oyéndole improvisar en su órgano de Sainte-Clotilde “teniendo delante de sí sólo el *Gradual* gregoriano”<sup>244</sup>.

En la música para órgano de Tournemire se aprecia una evolución no muy lejana de la experimentada por el P. Donostia. En ambos casos aparecen en los inicios composiciones de tamaño más bien reducido, con títulos genéricos vinculados a la práctica litúrgica (interludio, Comunión, etc.) y adscritas en su lenguaje al romanticismo heredado de la generación de César Franck. El de Tournemire, en palabras de Sabatier, es en esta primera época “postfranckiano, tonal, a veces pintoresco pero sin sorpresas notables”<sup>245</sup>. De esta época data su *Suite de morceaux pour grand orgue*.

Un curioso paralelismo ocurre en 1910. Al igual que el P. Donostia en esta fecha acomete la composición de su gran coral para órgano *Laudetur Christus in aeternum*, del mismo modo

---

242 Sabatier, François: “Charles Tournemire”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, p. 750.

243 Frazier, James A.: *Maurice Duruflé: the man and his music*, University of Rochester Press, Rochester, 2007, p. 150.

244 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 306.

245 Sabatier, François: “Charles Tournemire”, *op. cit.*, p. 751.

Tournemire en ese año escribe su *Triple Choral*. Tanto una composición como la otra miran al modelo de los *Trois Chorals* de Franck, y como en ellos despliegan un desarrollo del material musical de más que notable aliento.

Pero la gran obra de Tournemire, la que le ha dispensado un puesto de honor en el repertorio del órgano, es *L'Orgue Mystique*. Esta gran obra consiste en una sucesión de cuadernos, cada uno de ellos correspondiente a uno de los domingos o las fiestas del año litúrgico. Cada cuaderno u *office* sigue la misma estructura. Esta estructura se corresponde con las intervenciones del órgano en la misa, y es la que se halla en numerosas colecciones de piezas para órgano de la época, también en las del P. Donostia. En el caso de Tournemire, presenta la siguiente fisonomía:

- Preludio al introito, que presenta la melodía gregoriana del introito propio del día. Proviene de la costumbre en Sainte-Clotilde, y probablemente también en otros lugares, de que el órgano interviniera entre el canto del *Asperges* y el introito con que se abría la misa dominical en cuanto tal.
- Ofertorio, que elabora la melodía del ofertorio correspondiente. Su función es completar el tiempo que queda entre el final del canto gregoriano del ofertorio propio de cada día, y el final del momento ritual en sí mismo, que en el rito romano tradicional tiene una duración notable.
- Elevación, que consiste en una breve pieza sin vinculación gregoriana específica.
- Comunión, sobre la melodía gregoriana de la comunión del día.
- Pieza conclusiva, a manera de gran fresco de recapitulación en el que se combinan las melodías que han aparecido en las piezas anteriores, o incluso se introduce otra nueva, relacionada de algún modo con la fiesta que se celebra. Entre estas melodías añadidas destacan el *Ave maris stella* y el *Te Deum*, cuyos contenidos y vinculaciones litúrgicas respectivos crean una dualidad de ternura y potencia de implicaciones teológicas<sup>246</sup>. Este planteamiento de pieza final con carácter de recapitulación ya se había dado en

---

246 Sabatier, François: “Charles Tournemire”, *op. cit.*, p. 752.

las series de piezas de *L'Organiste* de Franck, si bien con una dimensiones mucho más modestas.

Como recuerda Sabatier, *L'Orgue Mystique* es indisociable del movimiento de renovación del canto gregoriano en el que participaron los monjes de Solesmes. De hecho, en la génesis de este ambicioso proyecto estuvieron personas del círculo de Solesmes, como los monjes Dom Gajard y Dom Letestu<sup>247</sup>. Pero la primera inspiración se la proporcionó el organista Joseph Bonnet, al regalar a su maestro Tournemire un ejemplar de *L'Année liturgique* de Dom Prosper Guéranger<sup>248</sup>. Tournemire, como tantas otras figuras de la intelectualidad católica francesa de aquel momento, se adhería al movimiento simbolista. Desde esta perspectiva, su objetivo en *L'Orgue Mystique* fue comentar musicalmente los textos litúrgicos, para lo que tomó como guía la obra de Guéranger<sup>249</sup>.

Tournemire poseía dos cualidades que el P. Donostia valoraba ante todo en la composición para órgano y en la música religiosa en general: dominio del lenguaje con capacidad de renovación, y captación del espíritu musical litúrgico a través de la fuente por excelencia, que es el canto gregoriano<sup>250</sup>. Entre los rasgos personales de su escritura, hay que citar en primer lugar lo que podría calificarse una derivación armónica estricta del canto gregoriano y de la estética medievalizante que tanto vigor tenía en la Francia de esos años. Así, son frecuentes las progresiones de cuartas y quintas paralelas, los intervalos de quinta en el pedal, a modo de resonancia arcaizante, así como los acordes conclusivos sin tercera. El P. Donostia describe cómo trata Tournemire la melodía gregoriana:

(...) Algunas veces trasladándola íntegra y revistiéndola de un ropaje armónico modal, el propio de la melodía. Otras no da el texto melódico íntegro. Ordinariamente su lenguaje armónico es fuerte, nada dulzarrón ni tejido con frases o procedimientos sabidos. No teme la disonancia, cuando le viene a mano, pero utilizarla no es para él un cliché, una manía. Por eso, estas disonancias que no escatima, pero que

---

247 Sabatier, François: "Charles Tournemire", *op. cit.*, p. 752.

248 Lord, Robert Sutherland: "Liturgy and Gregorian Chant in *L'Orgue mystique* of Charles Tournemire", en Donelson, Jennifer; Schloesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire*, Richmond, Church Music Association of America, 2014, p. 48.

249 Schloesser, Stephen: "The Composer as Comentator: Music and Text in Tournemire's Symbolist Method", en Donelson, Jennifer; Schloesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern*, *op. cit.*, pp. 253-286.

250 Donostia, P. José Antonio de: "A propos de musique religieuse", *Études Franciscaines*, París, 1932, pp. 84-92. Traducción española en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo I, pp. 255-262.

tampoco las busca como pie forzado, tienen un valor estético muy grande; hacen más sabrosa la mezcla de las dos maneras, antigua y moderna<sup>251</sup>.

Junto a ello aparecen rasgos de ejecución virtuosa, como octavas quebradas, notas y acordes repetidos en staccato, arpeggios, etc.

El P. Donostia mantuvo trato personal con Tournemire al menos desde 1930. La primera vez que Tournemire aparece en su diario es en la anotación del domingo 9 de febrero de este año. El P. Donostia fue a misa mayor a Sainte-Clotilde, donde “le oyó improvisar muy bien sobre temas gregorianos”, y al terminar se acercó para saludarle<sup>252</sup>. Días después fue invitado a comer en su casa, y pasaron un rato tocando el órgano particular del maestro francés, un Cavaillé-Coll de 9 juegos que le pareció “delicioso”. El P. Donostia aprovechó también para darle a conocer música propia, que no fueron composiciones para órgano, sino obras de temática vasca<sup>253</sup>. Seguramente el P. Donostia ya miraba con distancia sus primeras piezas para órgano, compuestas en el viejo lenguaje romántico. En 1931 volvió a encontrarse con Tournemire, después de asistir a las *Journées Liturgiques*<sup>254</sup>.

Tournemire prometió al P. Donostia dedicarle uno de los cuadernos de su gran ciclo *L’Orgue Mystique*, que por entonces estaba componiendo<sup>255</sup>. Cumplió su promesa, y el cuaderno nº 45, para el decimotercero domingo después de Pentecostés, lleva el encabezado *A mon ami le Père José Antonio de Donostia*.

Sin duda, la exitosa mezcla de tradición y renovación que consigue Tournemire es la gran referencia del P. Donostia en sus obras de madurez, y muy especialmente en el *Itinerarium Mysticum*.

---

251 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, pp. 306-307.

252 APD.01, caja 01, Diario, 9-II-1930.

253 APD.01, caja 01, Diario, 18-II-1930.

254 APD.01, caja 01, Diario, 3-V-1931.

255 Carta del 27-III-1931, en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Cartas...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

## Joseph Bonnet (1884-1944)

Joseph Bonnet, alumno de Guilmant, Vierne y Tournemire, escribió durante su juventud una serie de piezas para órgano de notable dificultad técnica pero con un lenguaje más bien conservador<sup>256</sup>. La mayor parte de ellas tiene como destino no la liturgia, sino el concierto. Fue, de hecho, su faceta como virtuoso concertista la que más relevancia le proporcionó. Sin embargo, en un momento determinado su vida experimentó un profundo cambio. Asistió por azar a una liturgia celebrada y cantada con todo esmero según los criterios renovados de Solesmes, y quedó decisivamente impresionado. Abandonó la composición y decidió poner su virtuosismo al servicio devoto de las composiciones de grandes maestros que interpretaba en sus conciertos. Se convirtió en un defensor del órgano litúrgico y de las doctrinas de Solesmes. Su acercamiento a esta abadía se fue intensificando hasta vincularse a ella como oblato benedictino<sup>257</sup>.

En mayo de 1921 el P. Donostia acudió, junto a Silvestre Almandoz, a escucharle en un concierto celebrado en Saint-Eustache, en el que interpretó la sexta sonata de Mendelssohn, la fantasía sobre *Ad nos, ad salutarem undam* de Franz Liszt y tres piezas de Schumann: el sexto de los *Estudios en forma de canon* op. 56, en *si* mayor; el *Esquisse* op. 58 nº 3, en *fa* menor; y una de las seis fugas sobre el nombre de Bach. Como se ve, fue una sesión absolutamente germánica, y, sobre todo en lo que se refiere a la ciclópea y virtuosística fantasía de Liszt, distante de la sencillez y contención por la que tanto abogaba el P. Donostia. Pese a ello, su impresión fue buena: “muy bonito concierto y muy bien tocado”<sup>258</sup>. Después de este concierto tuvo ocasión de saludar personalmente a Bonnet.

El 7 de junio volvió a asistir a un concierto del afamado concertista. Esta vez tuvo lugar en la Schola Cantorum, con un programa bastante diferente. En esta ocasión se trataba de compositores franceses, pero de la generación anterior: *Preludio* en *mi* bemol de Lemmens; *Final* de la Primera Sonata de Guilmant; *Preludio y fuga* en *si* mayor, de Saint-Saëns; *Tocata*

---

256 Sabatier, François: “Joseph Bonnet”, en en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide ...*, op. cit., pp. 181-182.

257 Treacy, Susan: “Joseph Bonnet as a Catalyst in the Early-Twentieth-Century Gregorian Chant Revival”, en Donelson, Jennifer; Schloesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern...*, op. cit., p. 13.

258 APD.01, caja 01, Diario, 21-V-1921.

de la quinta sinfonía de Widor, *Interlude bref* sobre tres antífonas gregorianas, de Chausson; *Interlude bref* sobre una antífona gregoriana, también de Chausson; Toccata de Gigout; y *Triple Choral* de Tournemire. El programa contenía más piezas, pero el P. Donostia sólo escuchó hasta Tournemire. En esta ocasión la lejanía estética sí encontró reflejo en su diario: “asistí a todo el concierto hasta Tournemire. Mucha gente, pero nada de particular el programa”<sup>259</sup>.

En 1930, en el marco de una *journée liturgique* organizada por el Institut Grégorien, tuvo lugar en la iglesia de Saint-Gervais otro recital a cargo de Bonnet. Esta iglesia, de venerable raigambre organística por haber acogido en su tribuna, entre otros titulares, a la familia Couperin, conservaba el órgano en un estado más cercano al original respecto a lo que era normal en otras iglesias parisinas. En este instrumento de sonoridad clásica Bonnet interpretó un repertorio íntegramente compuesto por música antigua: Suite de primer tono de Clérambault; Tiento de cuarto tono a modo de canción, de Correa de Arauxo; *Toccata prima*, de Michelangelo Rossi; *Dessus de voix humaines*, de Gilles Julien; y Fuga en *do* mayor de Buxtehude. El P. Donostia, quizá no del todo habituado a este repertorio organístico todavía en fase de recuperación, no pareció disfrutar del todo:

En cuanto a lo que tocó Bonnet, en general se hizo largo. El órgano [tenía] sonoridades bonitas de mixturas etc., pero en ciertos momentos se echaban de menos algunos fondos<sup>260</sup>.

---

259 APD.01, caja 01, Diario, 7-VI-1921.

260 APD.01, caja 01, Diario, junio 1930.

## Joseph-Ermend Bonnal (1880-1944)

Joseph-Ermend Bonnal no siempre figura en los elencos de organistas principales de su época, pero ha de ser aludido aquí en relación con el P. Donostia, dada la cercanía geográfica de ambos cuando Bonnal trabajaba en Bayona y el P. Donostia residía en Biarritz.

Nacido en Burdeos, Bonnal comenzó sus estudios en esa ciudad y los prosiguió después en el Conservatorio de París, donde tuvo como profesor de órgano a Alexandre Guilmant. Entre sus condiscípulos se contaban Nadia Boulanger y Marcel Dupré, en la clase de órgano, y Maurice Ravel en la de composición, donde era profesor Gabriel Fauré. Después de su paso por el conservatorio fue alumno de Charles Tournemire, y su organista asistente en Santa Clotilde<sup>261</sup>, habiéndolo sido también de Widor en Saint-Sulpice. Louis Vierne, quien le conoció en su etapa de alumno del Conservatorio de París, le tributó cálidos elogios<sup>262</sup>, además de dedicarle su *Canzona* de las 24 *pièces en style libre*.

En 1898, con dieciocho años, Bonnal escribe su primera obra: *Petite Rhapsodie sur un thème breton*, donde ya se apunta el interés del autor por el imaginario rural que le acompañará toda su vida.

Cinco años más tarde, en 1904, Joseph-Ermend Bonnal escribe su *Paysage Landais*. Bonnal, para evocar esta región de Francia, cercana a su Burdeos natal, emplea una armonía de sabor ya impresionista: fluctuante, nunca angulosa. La registración de la pieza está elegida cuidadosamente, y consigue crear un ambiente dulcemente pastoril y bucólico. Un año después, en 1905, escribe *Reflets solaires*, obra dedicada a Joseph Bonnet, que, como he mencionado anteriormente, había alcanzado gran fama como concertista virtuoso. En atención al perfil de su destinatario, Bonnet despliega aquí toda la potencia de una escritura brillante y espectacular. Esto hace que esta pieza ocupe un lugar muy especial, incluso único, dentro del conjunto de la obra para órgano de Bonnal.

---

261 Bonnal, Marie-Elisabeth: “Joseph-Ermend Bonnal”, Notas explicativas del CD con la obra para órgano de Bonnal, Pavane Records, ADW 7357, 1995.

262 Vierne, Louis, “Mes souvenirs”, *L’orgue. Cahiers et mémoires*, París, Association des Amis de l’Orgue, 1995, pp. 77-78.

En 1918 escribe Noël Landais, en la que Bonnal regresa al imaginario sencillo y bucólico del que tanto gustaba. Es una composición que se inserta en una tradición muy característica del órgano francés, la de los noëls. Son elaboraciones organísticas sencillas, no demasiado sofisticadas, tomando como base las bellas melodías tradicionales de Navidad que existen en la tradición francesa, y con las cuales mantiene una estrecha vinculación el folclore vasco.

En 1920 se le ofreció el puesto de profesor de órgano en la Universidad de Estrasburgo, pero lo rechazó para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio de Bayona. Aquí comienza una etapa especial de su vida y evolución musical, en la que el País Vasco se convierte en una de sus más importantes fuentes de inspiración. Fruto de ella escribió en 1931 un tríptico que llevó inicialmente el título de *Pyrénées*, y que después lo cambió por *Paysages Euskariens*, que es como se conoce la obra actualmente.

En el movimiento central, *Le Berger d'Ahusquy*, Bonnal une nuevamente el lenguaje musical impresionista con la evocación del paisaje verde y sereno de esta región. La figura del pastor, como luego sucederá en *La Nativité* de Olivier Messiaen (1935), es evocada por el registro de clarinete, que quiere hacer las veces de la cornamusa o algún instrumento rústico similar. Hay que retener esta referencia de cara a la *Pastoral* del P. Donostia, donde también se escucha el registro *cromorno* (equivalente neobarroco del clarinete) en un contexto pastoril con melodía popular.

La otra gran referencia de su música de órgano, que es compartida con los demás organistas de aquel momento, y por supuesto también con el P. Donostia, es el de la liturgia católica. Ermend Bonnal dedicó su creación más importante de órgano a todo el mundo estético de la restauración musical litúrgica inspirada por el canto gregoriano de Solesmes. Su fruto fue una Sinfonía para órgano inspirada en una famosa pieza gregoriana: el responsorio *Media vita in morte sumus*, atribuida al monje del monasterio del San Galo en el siglo IX Notker Balbulus. Obra de amplias dimensiones, fue escrita en 1932, y con ella Bonnal obtuvo el famoso premio de *Les Amis de l'Orgue de París*.

A causa de la II Guerra Mundial se vio privado de sus alumnos y sus conciertos en el extranjero. Decidió regresar a París como organista titular de Saint-Clotilde, sucediendo a



Charles Tournemire, que había fallecido en 1939. Poco después fue nombrado inspector de Enseñanza Musical<sup>263</sup>.

Gelasio Aramburu atribuyó al fallecimiento de Bonnal el que el P. Donostia accediese a la organistía de Saint-Charles de Biarritz<sup>264</sup>, dato recogido también por Ansorena, quien especifica la fecha del 18 de marzo de 1941<sup>265</sup>. No parece correcto el dato de que Bonnal fuera organista de Saint-Charles. Ninguna de las biografías que he podido consultar lo relacionan con esta iglesia, y sí, sin embargo, con la de Saint-André de Bayona<sup>266</sup>. Lo cual no deja de ser más lógico, dado que Bonnal era director de la Escuela de Música de esta ciudad. De hecho, con motivo de su marcha París, Bonnal ofreció un concierto de despedida al que asistió el P. Donostia, y que no tuvo lugar en Saint-Charles de Biarritz, sino en Saint-André de Bayona<sup>267</sup>.

Por otra parte, está el hecho de que Bonnal no falleció en 1941, sino que, por las razones antes señaladas, se había trasladado en París. Falleció en su Burdeos natal el 14 de agosto de 1944, durante uno de los numerosos desplazamientos a que le obligaba su cargo de inspector de Enseñanza Musical<sup>268</sup>.

---

263 Bonnal, Marie-Elisabeth: “Joseph-Ermend Bonnal”, *op. cit.*

264 Aramburu, Gelasio: “Rasgos del P. Donostia”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 133. Aparece citado como “Bonald”, en obvia errata.

265 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, *op. cit.*, p. 105.

266 Bonin, Déborah: “Ermend Bonnal (1880-1944), un compositeur méconnu”, <http://www.musimem.com/Bonnal.htm>. Última consulta efectuada el 14-I-2017.

267 APD.01, caja 01, Diario, 24-II-1942.

268 <http://bonnal.org/guerre-war.html>. Última consulta efectuada el 14-I-2017.

## **Marcel Dupré (1886-1971)**

Marcel Dupré es la gran figura del órgano de la primera mitad del s. XX. Nacido en una familia de organistas, poseyó un enorme talento para la música, especialmente para la improvisación. Además de ello estuvo dotado de una inteligencia aguda y ordenada, lo que le permitió abordar numerosos proyectos musicales de distinto tipo.

El nombre de Dupré ha quedado en la historia como el del reputado y severo pedagogo del Conservatorio de París, por cuya clase pasaron todos los nombres relevantes del órgano francés del s. XX: Messiaen, Langlais, Jean y Marie-Claire Alain, etc. A él se debe la última y más sistemática codificación de la técnica romántica traída a París por Lemmens y transmitida con una unción casi religiosa por sus alumnos. La personalidad ordenada y sistemática de Dupré cuajó en una serie de reglas que él enseñaba como necesarias para toda buena interpretación del órgano, mediante las cuales acotaba cuantitativamente problemas como la separación entre las notas repetidas, la duración de las notas según las distintas indicaciones de articulación, etc. De su incansable actividad surgieron diversas obras pedagógicas que han sido usadas en la enseñanza musical hasta tiempos recientes. Entre ellas, la edición de la obra completa de J.S. Bach y de otros autores, que incluye una exhaustiva digitación y pedalización completa anotada por él, además de indicaciones precisas de registración. Escribió también métodos de improvisación (1926), de órgano (1927), de acompañamiento del gregoriano (1937), de contrapunto y fuga (1938) etc. El P. Donostia tuvo palabras elogiosas para su *Cours d'Harmonie Analytique* publicado en 1936, y al parecer llegó a utilizarlo<sup>269</sup>.

Formado en la clase de Guilmant y Vierne en el Conservatorio de París, había recibido también las enseñanzas de Widor en la de fuga<sup>270</sup>. En lo interpretativo desarrolló un grado de virtuosismo desconocido hasta entonces en los organistas, especialmente en el pedal. Como otros organistas franceses anteriores, también Dupré realizó giras triunfales por Estados

---

269 Donostia, P. José Antonio de: "Dupré (Marcel): Cours d'Harmonie Analytique. Paris, Éditions Musicales, Alphonse Leduc", *Études Franciscaines*, París, 1937, p. 764. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), pp. 69-70.

270 Darasse, Xavier: "Dupré, Marcel", en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide ...*, op. cit., pp. 330-335.

Unidos, donde quedó admirado de los enormes órganos que allí se acostumbraban, y cuya construcción era facilitada por el sistema de transmisión eléctrico, por entonces muy apreciado en cuanto novedad.

No obstante su perfil de concertista internacional, Dupré se mantuvo fiel a su organistía de Saint-Sulpice, donde había sucedido a Widor. Poco después de su nombramiento en esta histórica y prestigiosa tribuna (1934) Dupré escribió al P. Donostia agradeciéndole un artículo que éste había publicado comentando el hecho<sup>271</sup>.

La música compuesta por Dupré es muy abundante, “caracterizada por un cromatismo lineal bastante sinuoso, articulado sobre puntos fuertes de diatonismo, donde el sustrato politonal y cromático se apoya sobre una armadura tonal”<sup>272</sup>. La presencia del canto gregoriano es notable en la obra de Dupré, como no podía ser menos dado su contexto, aunque no tan abundante como en Tournemire o Langlais. Entre los ejemplos de esta inspiración gregoriana pueden citarse las *Vêpres du commun des fêtes de la Sainte Vierge* op. 18 (1920) y *Symphonie-Passion* (1924). Dupré se adentró en otros terrenos, como el del coral de inspiración germánico-luterana, el órgano como solista junto a la orquesta, e incluso la música de cámara, con agrupaciones inusuales hasta entonces.

Ciertamente, el aspecto ciclópeo y virtuoso que predomina en la imagen del organista Dupré dista no poco del intimismo esencial, sencillo y desnudo, apetecido por el P. Donostia. No obstante, este último reconoció el inmenso talento del francés, a quien calificó de “organista de primera fuerza”<sup>273</sup>.

El P. Donostia trató personalmente con Dupré en repetidas ocasiones. En 1928, con motivo del concierto que ofreció en Santa María del Coro de San Sebastián, asistió junto con Otaño y Gabiola, entre otros, a una comida en la casa del marqués de Caviedes a la que también estaba invitado Dupré. Después de la comida, el P. Donostia tocó a Dupré su *San Francisco*. Por su parte, Dupré tocó en el órgano particular de Caviedes varias piezas, diferentes por cierto de las que interpretó esa misma tarde en el concierto. Fueron en concreto la *Passacaglia* de

---

271 Riezu, P. Jorge de (ed.): *Cartas...*, op. cit., p. 50.

272 Darasse, Xavier: “Dupré, Marcel”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 331.

273 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, op. cit., p. 307.

Bach, dos números de su *Suite Bretonne*, su *Scherzo*, y, para terminar, improvisó sobre la melodía popular donostiarra *Arpegi fiña* recogida en el cancionero del P. Donostia<sup>274</sup>, quien anotó en su diario: “Lo comenzó en tiempo lento terminándolo con una fuga. Fue admirable”<sup>275</sup>.

El concierto de Dupré tuvo lugar a las cinco de la tarde ese mismo día. En el mismo interpretó *Fantasia y fuga en sol menor* de Bach; dos corales también de Bach; un *Noël con variaciones* de Daquin; el segundo coral de Franck; una toccata de Widor (seguramente la celeberrima que da fin su Quinta Sinfonía); y dos obras del propio Dupré: *Preludio y fuga en sol menor* y el final de su *Sinfonía Pasión*. Para terminar, improvisó sobre un tema dado. El P. Donostia anotó:

Dupré estuvo magistral, maravilloso. No falló una nota. Se arregló solo para registrar las obras. La improvisación estuvo bien, aunque no tanto como chez Caviedes porque los temas no se prestaban tanto (...)”<sup>276</sup>.

El 9 de febrero de 1930, el mismo día que había escuchado a Tournemire en Sainte-Clotilde, acudió por la tarde a la Sala Pleyel para asistir al concierto de órgano y orquesta en el que intervenía Marcel Dupré, a quien pudo saludar. Dupré interpretó en esa ocasión el concierto en *sol menor* de Haendel y la Sinfonía con órgano de Saint-Saëns<sup>277</sup>. En las semanas siguientes coincidió con Dupré en varios encuentros privados: en casa del marqués de Caviedes<sup>278</sup> y en casa del propio Dupré, en Meudon<sup>279</sup>. En esta segunda ocasión escuchó a Dupré tocar varias obras propias.

En marzo de ese año el P. Donostia pudo asistir al concierto oficial de inauguración del nuevo órgano de la Sala Pleyel. Fue interpretado por Marcel Dupré, quien interpretó obras de Bach, Clérambault; Daquin, Franck, Widor y el propio Dupré, finalizando con una improvisación. El P. Donostia se llevó una estupenda impresión del evento:

---

274 Donostia, P. José Antonio de: *Cancionero Vasco*, Vol. 1, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1994, p. 243.

275 APD.01, caja 01, Diario, 7-IX-1928.

276 Ibid.

277 APD.01, caja 01, Diario, 9-II-1930.

278 APD.01, caja 01, Diario, 19-II-1930.

279 APD.01, caja 01, Diario, 25-II-1930.

Hermoso concierto. Sala llena. Gran éxito para Dupré. Conocido todo excepto Preludio y Fuga en sol de Dupré. muy bonito... la improvisación muy bien<sup>280</sup>.

En una nueva estancia en París, en febrero de 1936, el P. Donostia se acercó a Saint-Sulpice para saludar a Dupré y escuchar sus intervenciones en la liturgia. Según recoge en su diario, Dupré realizó dos improvisaciones: una sobre la melodía gregoriana del ofertorio del día, en forma de canon, y otra al final, sobre el *Ite, missa est* de la misa XI *Orbis factor*<sup>281</sup>.

---

280 APD.01, caja 01, Diario, 5-III-1930.

281 APD.01, caja 01, Diario, 16-II-1936. Se refiere a la misa XI como “misas de los domingos”, por ser costumbre, desde antiguo, cantarla en tales días.

## **Olivier Messiaen (1908-1992)**

Olivier Messiaen (1908-1992) es la gran figura del órgano del s. XX. Formado en el Conservatorio de París con Paul Dukas (composición) y Marcel Dupré (órgano), su música se caracteriza no sólo por unos procedimientos constructivos muy precisos y meditados, sino por una originalidad que se manifiesta claramente en la escucha. Esta fuerte personalidad de su música queda ya de manifiesto en su primera obra para órgano: *Le Banquet Céleste*, que escribió en 1928. Entre 1933 y 1939 Messiaen compuso sus tres primeros ciclos: *L'Ascension*, *La Nativité du Seigneur* y *Les Corps glorieux*. Todas estas obras son de explícita inspiración religiosa, pero no litúrgica. La vinculación práctica cultural de su música no llega sino hasta la *Messe de la Pentecôte*, de 1950. Un año después compuso su obra más elaborada: *Livre d'orgue*, centrada en la especulación sobre el ritmo. Después de esta obra, Messiaen no reanuda la escritura para órgano hasta 1960, fecha que sobrepasa el ámbito cronológico de este trabajo.

Una de las características de Messiaen es el profundo sentido religioso de toda su obra, y por supuesto también de la de órgano. Sus composiciones para órgano suelen estar encabezadas por algún texto bíblico, litúrgico o patrístico.

El P. Donostia elogió en 1935 las primeras obras que conoció: *Le Banquet céleste* y las cuatro meditaciones de *L'Ascension*, recién salidas de la imprenta:

Es para mí un placer reseñar estas bellas páginas. Ellas descubren a un verdadero músico, a un músico sabio, para quien el órgano no tiene secretos. Gran organista él mismo, este joven compositor nos hace ver en estas páginas que en él se une una fantasía de la mejor ley con una técnica segura y bien formada. Un sentimiento moderno, y sanamente moderno, perfuma estas *meditaciones*. Porque es un sentimiento moderno que no es ni extravagancia ni agresión: que no busca ni aspira a las disonancias como un fin a toda costa, pero que tampoco las teme.

Saboreamos estas transposiciones organísticas de sentimientos religiosos que se encarnan algunas veces en formas libres antiguas, como *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne*, que recuerdan las fantasías de Bach. La melodía de Messiaen fluye ampliamente, ondulada con gracia, sin cursilería: su sentimiento armónico es muy justo: su forma de pensar como organista es de la buena y muy buena escuela; en suma, nos encontramos ante páginas que honran a quien las ha escrito.

Este honor se dobla, si pensamos en la emoción verdadera, sinceramente religiosa, que las ha dictado. No podemos menos que alabar a M. Messiaen, por consagrar tan bellos dones artísticos a dar forma musical a lo que brota de lo más profundo de su corazón<sup>282</sup>.

---

282 Donostia, P. José Antonio de: “Messiaen (Olivier): Le Banquet Céleste... L'Ascension (Quatre méditations symphoniques) pour orgue. Paris, Editions Alphonse Leduc”, *Études Franciscaines*, París, 1935, p. 765. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), pp. 47-48.

## **Jean Langlais (1907-1991)**

No obstante su buena opinión sobre su música, no parece que el P. Donostia haya tenido las obras de Messiaen sobre el atril de modo habitual. Al menos no hay ninguna mención de su música en las detalladas anotaciones que realizaba en su diario sobre el repertorio que interpretaba en Lekaroz. Sí tocó, en cambio, composiciones de Jean Langlais, contemporáneo y compañero de Messiaen en las clases de Dukas y Dupré. Tanto Messiaen como Langlais concebían su escritura para órgano como algo muy unido a su religiosidad católica, y ambos admiraban mucho el modelo de Tournemire. Pero, de los dos, fue Langlais quien mantuvo una relación personal y musical más estrecha con este maestro, tan admirado también por el P. Donostia, de quien Langlais dijo haber aprendido “la verdadera poesía del órgano”<sup>283</sup>.

Las obras de Langlais figuran en el repertorio habitual del P. Donostia tal y como lo recordaba Claudio Zudaire, discípulo suyo en Lekaroz<sup>284</sup>. Naturalmente, por razones de cronología tuvo que tratarse de piezas procedentes de la primera época del compositor, las aparecidas en vida del P. Donostia. En esta etapa, acotada por Darasse entre los años 1927 y 1952, el canto gregoriano tiene una presencia absolutamente preponderante compartida con el folclore bretón<sup>285</sup>. Recuérdese que esta doble inspiración gregoriana y popular caracterizaba también la música de órgano de Joseph-Ermend Bonnal, y no está lejos de la manifestada por el P. Donostia en el conjunto de su obra para órgano. Entre las numerosas composiciones compuestas por Langlais en esta etapa se encuentran *Trois Poèmes évangéliques* (1932), *Trois paraphrases grégoriennes* (1934), y las *24 pièces pour harmonium ou orgue* (1933-1939), citadas por el P. Donostia como modelo de música litúrgica de órgano moderna<sup>286</sup>.

El P. Donostia tuvo varias veces palabras elogiosas hacia la música de Langlais a propósito de su *Missa in simplicitate*, para una sola voz y órgano. La citó como ejemplo de música religiosa moderna, junto a la misas de Stravinsky, Monnikendam y Satie<sup>287</sup>. En una reseña

---

283 Darasse, Xavier: “Langlais, Jean”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, p. 494.

284 Zudaire, Claudio: “Evocación del P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, *op. cit.*, p. 203.

285 Darasse, Xavier: “Langlais, Jean”, *op. cit.*, p. 495.

286 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 307.

287 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 302.



publicada años antes, con motivo de la publicación de la obra, apreciaba en ella el espíritu gregoriano, presente no sólo en lo melódico, sino también en el acompañamiento, en el cual destacaba su independencia respecto a la melodía<sup>288</sup>. Similar independencia del acompañamiento observó Zapirain en la *Missa pro Defunctis* del P. Donostia, percibiendo en esta obra la admiración de su autor por Langlais, además de por Tournemire<sup>289</sup>.

El P. Donostia advertía, respecto a la *Missa in simplicitate* de Langlais, que podía sonar “un poco extraña a los que no conciben la música eclesiástica sino según fórmulas corrientes, las vulgarizadas hoy día en nuestras iglesias”. A pesar de ello, el P. Donostia recomienda introducirla en el repertorio de las capillas, añadiendo: “lo cual no me atrevería a decir de la misa de Stravinsky, que exige una preparación musical depurada para no sentirse desconcertado al oírla”. Pide al organista seguir con exactitud las indicaciones de Langlais, por ser éste un gran intérprete del instrumento. “Sus indicaciones, sumarias, pero exactas, acerca de las sonoridades requeridas para acompañar esta misa, deben ser seguidas a pie de la letra”<sup>290</sup>.

---

288 Donostia, P. José Antonio de: “Langlais (Jean): Misa “In simplicitate”, pour 1 voix ou chœur à l'unison, avec accompagnement d'orgue ou harmonium. Paris, Ed. Musique de la Schola-Cantorum et de la Procure Général de Musique”, *Lecároz*, 2ª Ep., 4-5-6 (1953), p. 107. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), pp. 100-102.

289 Zapirain Marichalar, José María: “El Padre Donostia, músico y compositor litúrgico”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 195.

290 Donostia, P. José Antonio de: “Langlais (Jean): Misa “In simplicitate”...”, op. cit.

## **Jehan Alain (1911-1940)**

Jehan Alain perteneció a una ilustre familia de organistas. Su música se encuadra especialmente bien dentro la estética del órgano neoclásico, especialmente según el modelo materializado en el instrumento doméstico que su padre había construido e instalado en la casa familiar.

En su música hay cuatro fuentes principales: el canto gregoriano, la música de culturas lejanas que conoció en la Exposición colonial de 1932, la música antigua y el jazz. La presencia en la música de Alain ritmos originales y obsesivos trae su influencia del jazz y la música de Marruecos o la India. Poco de esto hay en la música del P. Donostia. En lo que respecta al canto gregoriano, en Alain encontramos un tratamiento caracterizado por la libertad rítmica, la suavidad y la serenidad<sup>291</sup>.

La obra para órgano de Alain se sitúa entre los años 1929 y 1939. No contiene composiciones orientadas a la función litúrgica, aunque no pocas de ellas, por su ambiente sonoro, encajan perfectamente en el ideal sonoro del órgano cultural en esos años, cercano al buscado por el P. Donostia, quien conocía la música de Alain<sup>292</sup>.

## **Gaston Litaize (1909-1991)**

Gaston Litaize fue condiscípulo de Messiaen y Alain en la clase del Conservatorio de París. Fue uno de los concertistas más brillantes de su generación, cuyo talento como intérprete e improvisador no se materializó en una obra escrita especialmente amplia<sup>293</sup>. El P. Donostia tuvo en gran aprecio la música para órgano de Litaize, que interpretaba asiduamente en el Cavaillé-Coll de Lekaroz<sup>294</sup>. En este trabajo nos interesan las composiciones de Litaize

---

291 Guillard, Georges: “Jehan Alain”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

292 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 307.

293 Sabatier, François: “Gaston Litaize”, en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, *op. cit.*, p. 529.

294 Dato proporcionado por el P. Joseba Balenciaga, compañero del P. Donostia en Lekaroz y suplente del mismo como organista. Entrevista mantenida en el convento de San Pedro de Pamplona el 13 de junio de 2013.

fechadas antes del fin de la creación organística del P. Donostia. Concretamente, han de citarse las *Douze Pièces pour grand orgue*, de 1932, primera obra importante del autor, y en las que predomina el carácter de concierto. En 1949 compuso su *Nöel Basque*. Después de la II Guerra Mundial, Litaize se centra en la actividad como organista litúrgico, y de esta época datan los *Cinq Pièces liturgiques* (1951) y los *Vingt-quatre Préludes liturgiques* (1953-1955), de carácter marcadamente práctico, sin pedal obligado. Estas dos últimas series, por su fecha, no pudieron influir en las composiciones para órgano del P. Donostia, pero sí estuvieron en el atril de su órgano con asiduidad, conforme al testimonio citado líneas arriba.

La música de Litaize comparte con la de sus coetáneos el interés por hallar en el canto gregoriano una fuente de inspiración para la renovación del lenguaje del órgano litúrgico, especialmente en lo referido a la armonía, en la que este autor logra momentos de señalada belleza<sup>295</sup>.

## **Henriette Puig-Roget (1910-1992)**

Henriette Puig-Roget fue una organista, pianista y pedagoga francesa, formada con Marcel Dupré en el Conservatorio de París, donde tuvo también como profesores a Maurice Duruflé, en armonía, y Charles Tournemire, en música de cámara. En 1934 fue nombrada organista del oratorio del Louvre y de la Grande Synagogue de París<sup>296</sup>. Un año antes había escrito *Montanyas del Roselló*, obra para órgano que evoca paisajes de Cataluña, la tierra originaria de su marido. Esta obra fue objeto de elogio por parte del P. Donostia en una reseña publicada en 1935. El P. Donostia las encuentra exigentes técnicamente para el organista, además de "muy interesantes armónicamente, sin caer en una agresividad sistemática, pero sin temerla cuando el caso lo requiere"<sup>297</sup>.

---

295 Sabatier, François: "Gaston Litaize", en Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide...*, op. cit., p. 529.

296 Puig-Roget, Pauline; Cartayrade, Alain: "CV d'Henriette Puig-Roget", *Bulletin de l'Association Maurice et Madeleine Duruflé*, n.º 10, 2010.

297 Donostia, P. José Antonio de: "H. Roget: Montanyas del Roselló. 1) La Miranda de Font Romeu. 2) Lo Canigó. Ed. Alphonse Leduc, Paris", *Musicografía* n.º 27, Monovar, Insituto-Escuela, julio 1935. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 52.

## Otros organistas

Junto a las destacadas figuras del órgano francés de las que me he ocupado hasta ahora, es oportuno dedicar unas referencias siquiera breves a otros nombres que de algún modo estuvieron relacionados en el P. Donostia, o a los que hizo alguna referencia.

Gabriel Pierné fue sucesor de C. Franck en St. Clotilde. El P. Donostia tenía una buena opinión sobre él en cuanto compositor, cuyas obras encontraba siempre “muy agradables y bien hechas”<sup>298</sup>, considerándolo un “verdadero músico francés, que supo huir de la grandilocuencia y de la fiebre wagneriana”<sup>299</sup>.

Arch Philipp fue un organista formado en la Schola Cantorum, a quien el P. Donostia escuchó tocar en varias ocasiones. La primera el 20 de marzo de 1921 en la Schola Cantorum<sup>300</sup>, y la segunda el 17 de abril de ese mismo año, con un programa que incluía la *Suite Brève* de Pierre de Bréville, que no le pareció nada interesante, y el *Canon-Toccata* de Pierné, de cuya interpretación elogió la elección de registros. En general se hizo una buena opinión de este organista: “lo de Philipp muy difícil y bien hecho”<sup>301</sup>.

André Marchal alcanzó gran prestigio como organista e improvisador. El P. Donostia conoció a Marchal al menos desde 1930. Ese año acudió a un concierto suyo en cuyo programa se incluían varias improvisaciones sobre temas dados. Entre ellos, una melodía vasca recogida por el P. Donostia, que le fue proporcionada a Marchal por el conde Miramon<sup>302</sup>. En 1931 asistió a otro concierto de Marchal, celebrado en Saint-Germain-des-Près y dedicado íntegramente a la música de Bach: *Passacaglia*; *Pastoral*; *Concerto en Do* transcrito de Vivaldi; varios corales; y *Fantasía en re*<sup>303</sup>. El P. Donostia trató con Marchal especialmente durante el tiempo en que éste residió en Hendaya, como se ha mencionado anteriormente.

---

298 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia al P. Hilario Olazarán (26-V-1948).

299 Donostia, P. José Antonio de: “Gabriel Pierné (+)”, *Gure Herria*, 1937, p. 235. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 63.

300 APD.01, caja 01, Diario, 20-III-1921.

301 APD.01, caja 01, Diario, 17-IV-1921.

302 APD.01, caja 01, Diario, 16-II-1930.

303 APD.01, caja 01, Diario, 22-VI-1931.

Dom Charles Letestu era por entonces el organista de Solesmes. Con él, además de con Dom Gajard, había tratado Tournemire en su formación gregoriana en Solesmes<sup>304</sup>. En 1931 el P. Donostia le escuchó un concierto en Sainte-Clotilde, en cuyo programa figuraron dos corales de Bach: *A solis ortu cardine* y *Veni redemptor gentium*<sup>305</sup>; Fantasía en *mi* bemol de Pachelbel; dos tientos de Cabanilles, del séptimo y del quinto tono respectivamente; *Voluntary* de primer tono de William Walond; y diversas piezas de Tournemire: *Offertoire* del oficio de Pentecostés; *Grave, Fugue et Postlude* del oficio del quinto domingo después de Pascua; *Offertoire* y *Communion* del oficio de la Inmaculada; y *Fantaisie-Paraphrase* del oficio del Corpus Christi. Gustó al P. Donostia la ejecución del benedictino, pero, como ya había comentado antes en su diario, no le agradó la confusa acústica de Sainte-Clotilde:

Tocó bien Dom Letestu: pero la iglesia hace confusas las sonoridades del órgano. Deliciosa la fantasía de Pachelbel, el *Voluntary* y el segundo tiento de Cabanilles<sup>306</sup>.

También en Sainte-Clotilde escuchó al por entonces famoso organista canadiense Lynnwood Farnam, a quien el P. Donostia cita en su diario como “organista americano”. Farnam interpretó un programa compuesto por *Toccata en la*, de Purcell; *Allegro* de la quinta sonata en trío de Bach; *Partita en do* menor de Bach; *Élévation y Paraphrase-Carillon* del Oficio de la Inmaculada, de Tournemire; *Quasi lento y Adagio*, de Franck; *Dorien Prelude* sobre “Dies irae”, de Bruce Simonds; y *Carillon de Westminster*, de Louis Vierne. No quedó el P. Donostia demasiado impresionado por este organista:

No me entusiasmó el decir de este organista. Tiene buenos dedos y pies... pero no me pareció poeta. El *allegro* de la 5ª sonata una maravilla. No me gusto lo de Simonds. Lo de Purcell no me pareció muy grande... bien es verdad que sonaba un poco grueso el órgano. ¿Registración? ¿Condiciones de la iglesia? ¿organista?<sup>307</sup>

---

304 Lespinard, B.: “L’Orgue Mystique” de Charles Tournemire: “Impressions plain-chantesques”, *L’Orgue*, nº 139b, 1971, p. 4. Citado en Frazier, James A.: *Maurice Duruflé: the man and his music*, University of Rochester Press, Rochester, 2007, p. 316.

305 Letestu, como buen benedictino gregoriano, no pudo menos que citar estos corales a través de las antiguas melodías gregorianas de las que derivan. Propiamente, los títulos de dichos corales en alemán -con los que son nombrados habitualmente- son respectivamente *Christum wir sollen loben schon* y *Nun komm, der Heiden Heiland*.

306 APD.01, caja 01, Diario, 14-XII-1931.

307 APD.01, caja 01, Diario, 16-VII-1930.

Dos días después Farnam volvió a actuar, esta vez en Saint-Gervais, causando mejor impresión en el P. Donostia<sup>308</sup>. Se da la circunstancia de que Lynnwood Farnam falleció pocos meses después, a causa de un cáncer que se manifestó abruptamente<sup>309</sup> y que posiblemente ya padecía cuando lo escuchó en París el P. Donostia.

También oyó tocar, en el taller de Mutin/Cavaillé-Coll, a Leonce de Saint-Martin, quien más tarde se convertiría en el sucesor de Vierne en Notre-Dame. No le causó muy buena impresión como intérprete<sup>310</sup>.

---

308 APD.01, caja 01, Diario, 18-VII-1930.

309 Hawke, H. William: "Lynnwood Farnam", en línea en <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/lynnwood-farnam-emc/>. Última consulta efectuada el 18-I-2017.

310 APD.01, caja 01, Diario, 11-II-1930.

## **Rasgos generales de la registración romántica francesa**

La registración, naturalmente, evoluciona en paralelo con la estética. Recordemos que la música antigua, de predominio polifónico, está asociada a las mixturas; y la música romántica, más homofónica, a los fondos y al sonido más redondo de la lengüetería de su época.

Los años más netamente románticos, en consecuencia, fueron testigos del ocaso de las mixturas y los sonidos agudos en general. El *piccolo* de 1 pie se había consolidado como luminoso agudo en el nuevo *Positif* de Cavaillé-Coll, pero lo cierto es que no debió recibir demasiado aprecio por los organistas, a juzgar por su irrelevante o nula presencia en las indicaciones de registración que se encuentran en el repertorio.

Las mixturas en general no suelen ser demandadas en las instrucciones de registración. Recuérdese que, durante años, Cavaillé-Coll las había concebido como mero auxilio de las lengüetas en el fuerte. De hecho, las mixturas se incluyen en los mismos pedales de llamada que la lengüetería de sus teclados respectivos. Esto puede explicar el que la anotación general utilizada sea *Anches*, la cual bien puede haber dado por supuesta la inclusión de las mixturas. Pero un nombre del tipo *Mixtures* o *Plein Jeu* no aparece en las grandes obras “puramente” románticas: César Franck, Charles-Marie Widor<sup>311</sup>, Alexis Chauvet, Charles Collin, etc. Caso aparte es el de Alexandre Guilmant. Téngase en cuenta su vinculación con el repertorio antiguo y el papel mencionado en la recuperación de las mixturas clásicas en los Cavaillé-Coll de la última etapa. Debe mencionarse también la presencia de mixturas en las registraciones de Jaak-Nicolaas Lemmens, maestro de Widor y Guilmant, las cuales pueden explicarse bien por la diferente escuela de la que procedía este autor belga, y quizá también por la influencia germánica recibida durante su más o menos breve periodo de formación con Adolf Friedrich Hesse.

Son los fondos los que sobre todo cautivan al organista romántico. Según pasan los años las indicaciones de registración van siendo más precisas. Así, en el caso de las flautas se distingue

---

311 Aludo a las primeras ediciones. A partir de 1901, en las nuevas ediciones de la casa Hamelle, las registraciones de Widor sí incluyen las mixturas.

si son armónicas o no, y en el de las gambas si se demanda, por ejemplo, la Viola o el Salicional. Por otra parte, van surgiendo combinaciones que descuellan por su originalidad respecto a los hábitos ampliamente asentados, como la unión de Voz Celeste del *Récit* junto al Bordón de 16 en el G.O.<sup>312</sup>. Ciertamente, la combinación de ondulantes de talla estrecha (Gamba-Voz Celeste en el recitativo, Salicional-Undamaris en el positivo) va a confirmarse como uno de los colores característicos del órgano romántico francés.

Por último, ha de ser citado el papel de los registros de lengüetería. La escritura en forma de melodía acompañada recibe muchas veces el revestimiento tímbrico de un registro de lengüeta para la parte solista. Puede tratarse del oboe, el clarinete, o la trompeta armónica. Habitualmente los registros de lengüeta son acompañados de uno o varios registros de fondo al unísono (8 pies habitualmente). Otro uso habitual es el de la batería de lengüetas del *Récit*, sacando partido del especial efecto que tiene dentro de la caja expresiva. Tratadas en grupo o bloque, las demandas de la lengüetería aparecen en función de los pedales de llamada habituales en el órgano romántico francés, uno por cada teclado. Por último, citemos el caso especial de la Voz Humana, registro de resonador corto, que no se mezcla con los de pabellón largo. La voz humana se encuentra anotada en pasajes por lo general de textura acórdica, y, sobre todo según el modelo de Franck, de estilo coral.

Con la llegada del órgano neoclásico la registración tiende a hacerse aún más detallada, y los organistas muestran una mayor inclinación hacia los registros de sonoridad aguda y ligera, como las mixturas, las mutaciones, o los fondos recuperados de tradiciones anteriores al romanticismo.

---

312 Sabatier, François: “Les orgues de Cavaillé-Coll: évolution, registration”, *L’Orgue*, n.º 249, 1999, p. 71.



## Panorámica final

Supondría demasiado espacio atender a todos los organistas que formaron la pujante escuela francesa de órgano del siglo XX. Me he ocupado sólo de las figuras principales en la formación del estilo de esta escuela así como de los autores que guardan una mayor relación con el P. Donostia y su obra. Como cierre del capítulo, reproduzco unas palabras del P. Donostia en las que evoca la faceta litúrgica de este privilegiado momento de la historia del órgano, al que tan próximo se sintió:

(...) Hay en Francia muchos y buenos organistas, grandes conocedores del instrumento y compositores que, a los trabajos de Franck, Guilmant, Gigout, etc., han añadido otros, fruto de la época en que viven, llenos de novedad y belleza. Citemos a M. Dupré, organista de primera fuerza, autor de Sinfonías, Via Crucis, Preludios y Fugas, Elevaciones, etc., etc. Recordemos a André Marchal, ciego; a Duruflé, Messiaen (muy avanzado), Piedelièvre, Nibelle, Bonnal, Jean Alain, Vierne (Louis), Libert, Barié, Bonnet, Langlais (autor de 24 piezas para armónium y órgano), que ensanchan el repertorio de *El organista* de Franck, las *Horas Místicas* de Boëllmann, *Variae Preces* de Tournemire y sus *Postludios libres*, etc. Estos nombres representan tendencias muy diversas; desde las conservadoras de Guilmant, el gran organista Gigout..., hasta las avanzadas de Messiaen. Pero, aún en las que reconocemos un estilo de otra época, vemos que los que las han escrito conocen a fondo su instrumento, poseen, también a fondo, la ciencia de la composición y saben sacar de su instrumento el partido posible, propio del momento en que se escribieron sus obras<sup>313</sup>.

---

313 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, p. 307.

## 3.3. El órgano en España

### 3.3.1. El instrumento

La música de órgano del P. Donostia fue escrita a lo largo de las cuatro primeras décadas del s. XX. El tipo de instrumento al que se refiere es el modelo romántico francés y la aplicación del mismo en España. Este es, pues, el momento cronológico y estético que habrá que abordar en este capítulo. Considero conveniente dedicar también alguna atención a la evolución del órgano en España en la fase inmediatamente anterior. Primero, para completar la comprensión del proceso romantizador en la organería española; y segundo, por justicia cronológica: el tipo de órgano que podría llamarse *pre-romántico* o más bien *proto-romántico* estuvo en uso hasta bien entrado el siglo XX, y esto no sólo en multitud de iglesias pequeñas, sino también en templos de primera importancia. Es una circunstancia que no puede ser dejada de lado a la hora de establecer el contexto del repertorio organístico español de tal momento histórico.

### El final de la tradición clásica española

En España existía una tradición organera cuya fuerte personalidad había condicionado durante siglos el repertorio y los hábitos de los organistas. Las señas identificativas principales de este órgano clásico español eran:

- Ausencia de teclado de pedales. En su lugar se usaban los *contras*, serie de pisas con una función musical limitada al refuerzo de los bajos y a la aportación de notas tenidas puntuales.
- Partición del teclado en dos registraciones independientes: una para la mitad derecha y otra para la mitad izquierda.
- Posición exterior y horizontal de la mayor parte de los registros de lengüetería, conocida también como *trompetería en batalla*.
- Presencia del *arca de ecos*, dispositivo antecesor de la *caja expresiva* romántica. Los estudiosos no suelen vincular, al menos directamente, la caja expresiva romántica con

el arca de ecos española. Pero sí es necesario señalar aquí que las primeras tentativas de música romántica en España trataron de explotar al máximo el potencial expresivo-dinámico de las antiguas arcas de ecos autóctonas, como puede verse por ejemplo en la música de Hilarión Eslava.

A finales del s. XVIII, coincidiendo con la creciente influencia de Francia en la política y la cultura españolas, ciertas innovaciones de la organería gala permean el órgano barroco autóctono, llegando a ocasionar fricciones entre los partidarios de una y otra escuela, como se refleja en el caso de Viana (Navarra)<sup>314</sup>. En general, el modelo de órgano clásico español mantiene su vigencia durante la primera mitad del s. XIX, como atestiguan los instrumentos contruidos en esa época. Continúa, eso sí, la evolución sonora proveniente de la segunda mitad del s. XVIII, que aumenta en fuerza y número los registros de lengüetería exterior, con proporcional detrimento de la familia de los llenos. En el s. XIX esta tendencia se intensifica, hasta el punto de que en ciertos órganos las mixturas llegan a omitirse, al mismo tiempo que son dotados de numerosos registros en batalla.

Nos interesa ahora situarnos en las décadas de 1850-1860. Es entonces cuando la organería en España inicia su fase crucial de renovación. En no pocos casos, instrumentos contruidos en estos años seguirán siendo utilizados en las primeras décadas del s. XX, y por tanto sustentando la interpretación del nuevo repertorio. Adelantemos que será también en la década de 1850 cuando se produzcan las intervenciones decisivas de la organería europea en España. Pero antes de tratar sobre ello, me referiré ahora a la subsistencia del modelo clásico hispano y a sus esfuerzos de adaptación a las nuevas ideas románticas. Este modelo coexiste durante décadas con los nuevos órganos ultrapirenaicos, ya plenamente románticos. Para ilustrar esta época me centraré en el área más vinculada con el P. Donostia: el País Vasco (especialmente la provincia de Guipúzcoa) y Navarra.

---

314 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, 1985, pp. 420-421.

### **Pedro Roqués**

Pedro Roqués, llamado a encabezar las tentativas de romantización del órgano español, nació en Santo Domingo de la Calzada en 1813. Aprendió el oficio con el P. Ignacio Bermeo en el convento de los franciscanos de Zaragoza. Después de trabajar unos años junto a su maestro, continuó después en solitario estableciendo talleres en Bilbao y Zaragoza, que en 1856 unificó en esta última ciudad<sup>315</sup>.

En 1853 Roqués construye el órgano de Urduliz, en el que muestra su interés por la innovación. Amplía el teclado hasta las 56 notas y construye registros enteros que sustituyen a los tradicionales partidos. Es un órgano, por lo demás, de sonoridad clásica<sup>316</sup>. 1853 es también el año en que ve la luz la primera parte del *Museo Orgánico Español* de Eslava<sup>317</sup>, en el que trata del repertorio, la registración y, en consecuencia, la configuración sonora y técnica de los órganos.

En 1857 Pedro Roqués recibió el encargo de reformar el órgano de la Seo de Zaragoza<sup>318</sup>. Se trataba de un órgano importante que conservaba -conserva- material sonoro de los siglos anteriores. Roqués planteó un órgano de tres teclados manuales y una serie de pisas o *contras*. De los tres teclados manuales, los dos primeros mantenían una composición de registros absolutamente inserta en el modelo barroco. El tercer teclado, sin embargo, contenía un conjunto de registros diferente de lo acostumbrado:

- Gamba de 8 pies
- Flauta de 4 pies
- Nasardos en 12<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup>

---

315 Ortega López, Ángel; Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matías: “Los órganos en la Catedral de Calahorra”, *El órgano de la Catedral de Santa María de Calahorra*, Logroño, Asociación pro-música Fermín Gurbindo, 1996, p. 29.

316 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 391.

317 Eslava Elizondo, Hilarión: *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, Madrid, 1853.

318 González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente: “El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza como fenómeno histórico artístico (1469-2003)”, *El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, p. 27.

- Cornetín de cuatro caños por punto (mano derecha)
- Voz Humana, Corno inglés o equivalente de Bajón y Obue<sup>319</sup>.

En la composición sonora de este teclado se encuentran varios rasgos típicos del *protorromanticismo* organero español:

- Inclusión de la Gamba como registro de fondo, ausente por completo en la tradición anterior.
- Importancia asignada a los nasardos, con ausencia de mutaciones o mixturas de la familia de los principales. Este rasgo continúa la tendencia ya manifestada en la segunda mitad del s. XVIII.
- Inclusión del registro *Voz humana* que, no obstante su presencia en diversos órganos de construcción anterior, todavía era necesario presentar y justificar con referencia al léxico tradicional :“equivalente del Bajón y Obue”.
- Nuevos nombres para designar registros ya conocidos. Es el caso del *Cornetín* de cuatro por punto que equivale a la habitualmente llamada *Corneta tolosana*. Esta innovación léxica la encontramos también en otros órganos tardíos de inspiración tradicional, que incluyen *Clarín pardo*, *Clarín de Campaña*, *Trompa real*, *Trompa de batalla*, etc. Un ejemplo puede encontrarse en el órgano construido en 1862 para la iglesia de Cáseda<sup>320</sup> por Hermenegildo Gómez, competidor de Roqués en la adjudicación de la obra de la Seo zaragozana.

En el mismo año de 1857 Pedro Roqués recibió el encargo de realizar una profunda intervención en el órgano mayor de la vecina basílica de El Pilar. En este caso, sin embargo, dado el peor estado en que se encontraba el instrumento, se optó por construir uno nuevo “que en nada tenga que envidiar a los que se fabrican en el extranjero”, y del que se esperaba que fuera “si no el mejor, el tercero en España y el más a propósito por sus extraordinarias

---

319 González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente: “El Órgano Mayor...” *op. cit.*, p. 30.

320 Sagasetta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, *op. cit.*, pp. 82-83.

proporciones para llenar este gran Templo”<sup>321</sup>. El punto de partida en este caso, como se ve, fue diferente. Pedro Roqués adoptó aquí una línea más renovadora, que incluía la asistencia neumática para aliviar la dureza de los teclados. En fotografías de la época<sup>322</sup> puede percibirse que los tiradores estaban colocados a la manera “moderna”, en filas horizontales, y no en filas verticales conforme a la tradición anterior. En ese mismo momento (1857) se estaba construyendo el gran órgano Merklin para la catedral de Murcia, del cual los documentos zaragozanos subrayan que, en comparación al suyo, iba a resultar mucho más caro<sup>323</sup>. El gran órgano construido por Roqués para El Pilar estuvo en uso hasta mediados del siglo XX, cuando se instaló un nuevo órgano Dourte-O.E.S.A.<sup>324</sup>.

Más allá del carácter especialmente novedoso del gran órgano del Pilar, los mayoría de los nuevos órganos que construye Pedro Roqués siguen denotando la filiación tradicional española. Se observa en ellos la mencionada tendencia a omitir las mixturas. También van incluyendo nuevos registros de lengüetería no habituales en los órganos barrocos autóctonos.

Así, el órgano de San Pedro de Beizama (1862) incluye clarinete de mano derecha, fagot de mano izquierda, corno inglés de ambas manos y trompeta en ecos también de ambas manos<sup>325</sup>. Esto último es un especial indicio de romantización, dado que los registros en eco eran casi siempre de medio registro, mayoritariamente de mano derecha. Otra innovación importante del órgano de Beizama es que su consola es exenta, es decir, con el organista sentado de espaldas al órgano. Otro caso de consola exenta es el de San Juan Bautista de Aulestia-Murelaga (Vizcaya). Es órgano construido en 1860, de autoría no segura pero atribuido a Pedro Roqués<sup>326</sup>.

En 1866 Pedro Roqués construyó para la parroquia de San Nicolás de Pamplona un nuevo órgano que en su proyecto presentó como “magnífico” e imitación “a los que en el extranjero

---

321 González Valle, José Vicente: “La Historia”, *El Nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2008, pp. 38-39.

322 González Valle, José Vicente: “La Historia”, *op. cit.*, p. 25.

323 González Valle, José Vicente: “La Historia”, *op. cit.*, p. 39.

324 González Valle, José Vicente: “La Historia”, *op. cit.*, p. 57.

325 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak-Órganos de Gipuzkoa*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998, p. 209.

326 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, *op. cit.*, p. 392.

llaman *grande organo* o de *primer orden*<sup>327</sup>. Como aportaciones románticas encontramos la flauta armónica del primer teclado (que inicialmente iba a ser sólo de mano derecha) y la amplitud sonora del teclado expresivo, sucesor de la antigua arca de ecos. Aún así, este teclado expresivo tiene un color general clásico. Especial atención merece esta frase que Roqués incluye en el proyecto, y que dice mucho del panorama organístico de la época: “los registros partidos a gusto de los Sres. organistas, como se acostumbra en la Escuela Española”<sup>328</sup>.

La importancia de Pedro Roqués en la organería española de esta época se debió en parte al apoyo de Hilarión Eslava, quien lo presentaba como el organero español más capaz de reproducir las innovaciones técnicas usadas en otros países. Un momento importante de este apoyo fue el órgano que Roqués diseñó y construyó para Las Descalzas Reales de Madrid en 1864. Este órgano incluía, como rasgos románticos, los registros *Gamba de Viola*, *Eufón*, *Voz humana* y *Clarinete*, además de varios pedales de llamada o combinación<sup>329</sup>.

### **Juan Amezua**

Juan Amezua, padre del famoso Aquilino Amezua, trabajó en los mismos años que Pedro Roqués, si bien con menor prestigio. A Juan Amezua se deben, en Guipúzcoa, órganos como los de San Miguel de Lazkao (1845), Billabona-Amasa (1850), Santa Catalina de Lizarza (1851), o San Sebastián de Soreasu de Azpeitia (1856)<sup>330</sup>. En este último Juan Amezua realizó un intento serio de adopción de los procedimientos técnicos románticos. Intento que al parecer no resultó exitoso, y dio lugar a un largo conflicto que tuvo entre sus consecuencias el desplazamiento de su hijo Aquilino a diversos talleres europeos, con las decisivas consecuencias que ello trajo a la organería española de las décadas siguientes<sup>331</sup>.

En Navarra la obra más destacada de Juan Amezua es el órgano de la parroquia de Lakuntza, de 1857. Este instrumento cuenta con la primera consola exenta instalada en Navarra. La

---

327 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 314.

328 Ibidem.

329 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería ...*, op. cit., pp. 393-394.

330 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería ...*, op. cit., pp. 359-360.

331 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería ...*, op. cit., pp. 54-55.

estructura sonora es clásica, con ausencia de lleno y abundancia de registros en batalla. Su incipiente romanticismo se aprecia en las cajas expresivas que contienen los tubos de la lengüetería interior<sup>332</sup>. Otros órganos contruidos en Navarra por Juan Amezua fueron los de Alsasua<sup>333</sup> (1861) y Barasoain<sup>334</sup> (1863).

Su hijo Aquilino atribuía a Juan Amezua también la construcción de los órganos de las catedrales de Santiago de Compostela, Astorga, Yecla, así como la reforma del de la catedral de Valencia<sup>335</sup>.

### **Maestros menores**

Junto a Pedro Roqués y Juan Amezua, entre 1850 y 1880 trabajaron en Navarra otros maestros de menor relevancia pero muy activos. Sus órganos perduraron en uso largo tiempo, incluyendo el periodo de la música que se estudia en este trabajo. A pesar de su indudable distancia técnica y estética con la música del P. Donostia, siquiera por su coexistencia temporal merecen una mención.

Manuel López de Cadiñanos, con taller en Briones (La Rioja), construyó los órganos de Mendavia (1852)<sup>336</sup> y Lerín (1859)<sup>337</sup>. Estos órganos siguieron en pleno uso hasta bien entrada la segunda mitad del s. XX.

Antonio Oria y José Dorronsoro, procedentes de Azkoitia y establecidos después en Puente la Reina (Navarra), construyeron los órganos de Etxauri (1863)<sup>338</sup>, Santiago de Sangüesa (1858, sin lleno y con la lengüetería en expresión)<sup>339</sup> y San Pedro de Olite (1860)<sup>340</sup>.

---

332 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 172.

333 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 32.

334 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 63.

335 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería ...*, op. cit., p. 360.

336 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 220.

337 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 184.

338 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 107.

339 Labeaga Mendiola, Juan Cruz: "Órganos y organistas de Sangüesa (Navarra)", *Revista de musicología*, IX/1, 1986, p. 74.

340 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 455.



Hermenegildo Gómez, procedente de Burgos y establecido en Tafalla, fue uno de los organeros más activos en Navarra en las décadas 1860-1880. Sus obras denotan una total adhesión a los principios sonoros de la organería barroca-clásica, incluyendo las mixturas que otros organeros contemporáneos ya tendían a suprimir. A él se debieron los órganos de Cáseda (1862, en uso hasta el último cuarto del s. XX)<sup>341</sup>, Santiago de Sangüesa (1866, en uso hasta 1967)<sup>342</sup>, Navascués (1878, en uso hasta 1912 ca.)<sup>343</sup> y Pitillas (1886, en uso hasta 1958 ca.)<sup>344</sup>.

A estos últimos exponentes de la organería clásica hay que añadir, naturalmente, la pervivencia de órganos antiguos, sobre todo del s. XVIII, en no pocos lugares.

---

341 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 83.

342 Labeaga Mendiola, Juan Cruz: “Órganos y organistas...”, op. cit., pp. 75-76.

343 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 239.

344 Sagaseta Aríztegui, Aurelio; Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 456.

## **La llegada de la organería europea (segunda mitad del s. XIX)**

### ***Los pioneros***

La evolución del órgano en España recibe un impulso definitivo después de la llegada de varias casas extranjeras en la segunda mitad del s. XIX. La zona geográfica más vinculada a la música del P. Donostia es la formada por las provincias de Guipúzcoa y el noroeste de Navarra. En esta área se va a dar, desde las últimas décadas del s. XIX, un absoluto predominio de la organería francesa romántica, que desde comienzos del siglo XX será imitada por los maestros autóctonos. En todo caso, en este apartado incluiré información de más amplio espectro geográfico y estético, de cara a ofrecer una más completa visión del proceso de inserción de las escuelas europeas de organería a este lado de los Pirineos.

En la década de 1850 se construyen tres órganos que constituirán acontecimientos decisivos de cara la evolución del órgano en España: el órgano Bishop de la colegiata de Jerez (actual catedral), el Cavaillé-Coll de Lekeitio y el Merklin de la catedral de Murcia.

En julio de 1853 la famosa firma inglesa Bishop enviaba un proyecto para la colegiata de Jerez<sup>345</sup>, que planteaba un órgano de tres teclados manuales y otro teclado completo de pedales “a la alemana”, lo cual era una novedad absoluta en España. Este novedoso pedalero era susceptible de acoplamiento con los teclados manuales<sup>346</sup>. Al parecer, y siguiendo la costumbre inglesa de esos años, era extremadamente parco en dotación sonora propia, con tan sólo un registro: *Open Diapason*, con entonación de 16 pies<sup>347</sup>.

En febrero de 1854 un incendio destruyó los dos grandes órganos con que contaba la catedral de Murcia. El obispo se puso en contacto con el embajador de España en París para que le informase sobre la posibilidad de encargar a un organero francés la construcción de dos nuevos órganos (todavía con la mentalidad clásica española de la pareja de instrumentos

---

345 Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos sobre el pedalero moderno en el órgano español I”, <http://www.euskonews.com/0368zbnk/gaia36802es.html>, 2006. Última consulta efectuada el 6-XII-2016.

346 Elvin, Laurence: *Bishop and Son Organ Builders*, London, L. Elvin, 1984, pág. 160. Citado en Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos...I”, *op. cit.*

347 Ibidem.

enfrentados en el coro central). En la respuesta enviada por el embajador estaba el proyecto de Aristide Cavaillé-Coll para la iglesia de Lekeitio, que iba a instalarse meses después. Finalmente la obra de Murcia se adjudicó a la casa Merklin, encargándosele un instrumento de grandes proporciones, desconocidas hasta la fecha en España<sup>348</sup>.

El órgano de Murcia puede calificarse como un instrumento romántico de la primera etapa. Posee, del carácter romántico, la gran masa de fondos de 16 y 8 pies. Sin embargo, por su diseño, todavía no cuenta con las facilidades de cambio de registración que incorpora Cavaillé-Coll. Los tiradores tienen un agarre fijo que convierte su accionamiento en algo menos fluido que el simple deslizamiento de Cavaillé-Coll. En el plano sonoro, las lengüetas tienen un timbre que no posee aún la redondez que caracterizará a este tipo de registros en el órgano romántico posterior. Hay que aludir también a la influencia de Hilarión Eslava en el diseño del instrumento, que se reflejó en ciertos rasgos de la tradición española que recoge este órgano, como la trompetería de batalla y la presencia de algunos registros partidos.

El 13 de septiembre de 1854 se acabó de montar en la basílica de Nuestra Señora de La Asunción de Lekeitio el primer órgano de la casa Cavaillé-Coll instalado en España, que incluía un teclado completo de pedales<sup>349</sup>. En octubre de ese mismo año finalizó en Jerez el montaje del órgano Bishop. Y en 1857 se inauguró el órgano Merklin de la catedral de Murcia. Junto a los nuevos instrumentos de tubos, tanto Murcia como Lekeitio se hicieron con sendos ejemplares de *orquestrium*, un instrumento de lengüetas libres similar al armonio presentado por Merklin en la Exposición Universal de París de 1855<sup>350</sup>.

El órgano de Lekeitio consta de dos teclados manuales y pedal, y 23 registros reales. Es, por tanto, un instrumento de tamaño medio-pequeño. Presenta algunas características singulares respecto a lo que serán órganos posteriores, que se explican por su condición de instrumento pionero en el contexto español. Así, el primer teclado tiene los registros partidos a la manera tradicional ibérica: entre el *do* y el *do#* centrales. Por otra parte, el pedal no tenía originalmente registros propios, lo que puede explicarse por la presumible falta de pericia de

---

348 Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos...I”, *op. cit.*

349 Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos...I”, *op. cit.*

350 Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos sobre el pedalero moderno en el órgano español II”, <http://www.euskonews.com/0369zbk/gaia36902es.html>, 2006. Última consulta efectuada el 6-XII-2016.

los organistas españoles de entonces, desconocedores de este recurso. También comienza el hábito, mantenido en los órganos franceses sucesivamente instalados en España, de que los registros se nombren según el léxico español clásico<sup>351</sup>. Por lo demás, el órgano de Lekeitio participa de la fisonomía sonora habitual en los órganos Cavaillé-Coll. Así el primer teclado cuenta con una nutrida base de fondos con entonación de 8 pies, en sus diversas familias: Flautado (Montre), Violón (Bourdon), Flauta armónica (Flûte harmonique), Salicional y Undamaris. La ausencia original de registros en el pedal llevó a que este teclado principal asumiese tres registros de 16 pies: Flautado, Violón y Trompeta Magna (Trompette Basse).

En este primer Cavaillé-Coll instalado en España se cumplen los criterios recogidos por Eslava en la segunda parte de su *Museo Orgánico*. Reflexionando sobre el modo de adoptar las innovaciones organeras ultrapirenaicas, Eslava recomienda una postura intermedia que combine las ventajas de ambas escuelas, la propia y la extranjera. Es partidario de aceptar registros nuevos como Viola de gamba, Clarinete, Corno inglés, etc.; de adoptar la asistencia neumática para la transmisión y los diversos pedales de combinación; y de incluir el pedalero entero, que él llama “teclones de las contras”, “para que puedan tocarse con el talón y con la punta del pie”. En cuanto a la sustitución de los registros partidos por los enteros, prefiere usar de estos últimos sólo en órganos con más de un teclado. Sobre si la ubicación de la trompetería debe ser exterior (tradición española) o interior (modelo europeo), propugna combinar ambas, reservando dos registros en el exterior para que puedan dialogar con los del interior<sup>352</sup>. No parece que Eslava interviniese directamente en la construcción del Cavaillé-Coll de Lekeitio. Las palabras citadas de la segunda parte del *Museo Orgánico* fueron escritas con posterioridad al montaje de este instrumento. No es descartable que el criterio de Eslava fuese ya conocido en Lekeitio, dada la importancia de su figura sobre todo entre los músicos de iglesia. En todo caso, sí está claro que Eslava conoció este órgano, ya que años más tarde lo citó como ejemplo para la introducción del pedalero moderno, junto al de la catedral de Murcia y el de la basílica de Santa María del Coro de San Sebastián<sup>353</sup>.

---

351 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 140 y 143.

352 Eslava, Hilarión: “Reseña histórica del órgano”, *Museo Orgánico Español*, Segunda Parte, Madrid, 1856, pp. 93-94.

353 Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, op. cit., p. 207.

### ***El predominio europeo***

Este último instrumento, el de la basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, fue construido en 1862, después de ser ampliado el proyecto inicial<sup>354</sup>. Con sus tres teclados manuales y 44 registros, es el primero de los instrumentos románticos franceses de tamaño grande que van a instalarse en los decenios siguientes en la provincia de Guipúzcoa. Participa de las características sonoras de los grandes órganos Cavaillé-Coll de la segunda etapa, la más puramente “romántica”, siendo muy similar al legendario instrumento de Sainte-Clotilde de París (1859), tocado por César Franck y después por Charles Tournemire.

Como en tantos casos, en Santa María de San Sebastián fueron conservados ciertos registros del órgano anterior, así como la fachada del mueble, de estilo neoclásico. El sonido de este órgano es de una muy especial calidez, redondez y expresividad. Entre los datos de su fisonomía sonora son de citar la relativa escasez de registros en el pedal; el carácter de progresión armónica de la mixtura del teclado principal; la suavidad del *Récit*; así como la notable presencia sonora del *Positif*. Cuando a finales de la década de 1920 se planteó la necesidad de restaurar el órgano, el P. Donostia formó parte de la comisión constituida al efecto. Junto a él estaban Bernardo Gabiola y Luis Urteaga<sup>355</sup>.

En 1868 un nuevo órgano Cavaillé-Coll se instaló en San Sebastián, en la parroquia de San Vicente. Era algo menor de tamaño, con dos teclados manuales y 24 registros, a los que poco después se añadieron más. La estructura sonora de este órgano es similar a la de Santa María, bien que con las omisiones esperables en un órgano de sólo dos teclados. En el Órgano Mayor hay un Fagot 16 en lugar de la Trompeta Magna de Santa María. Por otra parte, el Clarinete, registro de lengüeta característico de la Cadereta de Santa María y de los *Positif* de tantos Cavaillé-Coll, pasa en San Vicente al Recitativo. En 1891, con notorio desagrado de Cavaillé-Coll, se encargó una notable ampliación del órgano a la casa Puget. En esta reforma se añadió al órgano un nuevo teclado, el *Positif*, y se construyó la gran caja neogótica que todavía se

---

354 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 154.

355 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XXX/2, 2007, p. 498.

conserva<sup>356</sup>. Una tercera intervención de importancia tuvo lugar en 1904 a cargo de Charles Mutin, que sin embargo no modificó apenas la estructura sonora del instrumento<sup>357</sup>.

Más cercano aún al P. Donostia fue el Cavaillé-Coll instalado en 1903 en la localidad baztanesa de Maya<sup>358</sup>. Parece que es posible identificar a los operarios que se encargaron de la obra: Carloni para el montaje y el famoso Ferdinand Prince para la armonización<sup>359</sup>.

Joseph Merklin instaló en 1884 un órgano en la basílica del Santo Cristo de Lezo. Es un pequeño instrumento de un solo teclado manual, con pedal, que tiene varios de sus registros partidos. Es el único instrumento instalado por J. Merklin en el área vasco-navarra<sup>360</sup>. Su sucesor en la jefatura de la empresa fue Joseph Gutschenritter, quien construyó en 1907 el órgano de la parroquia de San Martín de Tours de Andoain. Años después, este órgano fue visitado por el P. Donostia, que en su diario lo calificó de “bonito”<sup>361</sup>.

Otra importante firma organera fue la casa Stoltz, que seguía muy de cerca la estética de Cavaillé-Coll, y a la que hay que asignar una relevancia suplementaria por haber sido el primer taller extranjero en el que trabajó Aquilino Amezua<sup>362</sup>. La casa Stoltz compareció en Guipúzcoa por vez primera en 1885, instalando en la iglesia de Santa María de Tolosa un gran órgano, en los años en que era organista titular Felipe Gorriti<sup>363</sup>. La composición de registros es similar a la de otros órganos románticos de su tamaño. Es de reseñar la trompeta de 8-16 del primer teclado, que comienza en los graves con entonación de 8 y pasa a ser de 16 en la mitad aguda. Esto no deja de resultar un procedimiento un tanto arcaizante, que recuerda los *llenos de lengüetería* de los órganos barrocos ibéricos, con sus diferencias de entonación entre las mitades izquierda y derecha.

---

356 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 167 y ss.

357 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 175.

358 Sagasetta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 216-217.

359 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 275.

360 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 295-296.

361 APD.01, caja 01, Diario, 10-II-1928.

362 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 247.

363 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 249 y ss.

El siguiente de los grandes Cavaillé-Coll de Guipúzcoa llegó en 1888 a la basílica de Loyola, gracias en buena parte al empeño de Ignacio Aldalur, organista de Azpeitia<sup>364</sup>. Dadas las especiales características del espacio donde debía ser alojado el órgano, hubo que plantear el diseño del instrumento de un modo diferente al habitual, acodando los tubos graves, etc. Este órgano, junto con el de Santa María del Coro de San Sebastián y el de su Azkoitia natal, tuvo notable importancia en la formación de Nemesio Otaño, quien comenzó su vida como jesuita en el noviciado de Loyola<sup>365</sup>.

En 1889 la parroquia de San Pedro de Bergara recibe un órgano Stoltz muy similar en su composición al de Tolosa y que, al igual que en esta última localidad, es alojado en la caja del órgano anterior<sup>366</sup>. La casa Stoltz instaló también en esos mismos años otros dos órganos de tamaño más pequeño, en el convento de Santa Clara de Tolosa (1889) y en la parroquia de San Pedro de Zumaia (1890)<sup>367</sup>.

En 1898 se entregó en Azkoitia un órgano importante: el último de los grandes instrumentos salidos del taller de Cavaillé-Coll bajo la autoridad de Aristide. Este órgano pertenece a la última etapa del gran maestro francés, la del llamado órgano sinfónico. Lo cual se manifiesta en la gran presencia sonora del tercer teclado o *Récit*; en la sonoridad suave del segundo teclado o *Positif*, encerrado en su caja expresiva propia; y en la presencia de mixturas con repeticiones, según los modelos clásicos. Otra particularidad de este órgano es la ubicación de los registros fagot-oboe y clarinete, que en Azkoitia están respectivamente en los teclados Positif y Récit, de modo inverso a lo habitual. También incluye este órgano trompetería exterior en batalla, según el estilo clásico español.

La casa Mutin, sucesora de Cavaillé-Coll, trabajó también en la zona vasconavarra. Merece una cita especial el órgano conservado en la parroquia de El Salvador de Usurbil. El P. Donostia visitó este órgano en varias ocasiones, dando muestras de un interés especial por

---

364 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 177 y ss.

365 Elizondo Iriarte, Esteban: "El P. Nemesio Otaño...", op. cit., p. 480.

366 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 264 y ss.

367 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 271 y ss.

este instrumento: al menos el 29 de julio de 1921, durante su proceso de montaje<sup>368</sup>, y el 10 de enero de 1922<sup>369</sup>.

Además del de Usurbil, la casa Mutin instaló los órganos de San Antonio Abad de Bilbao (1901), Bidania (1902), Balmaseda (1901?) y el del colegio de Lekaroz (1922)<sup>370</sup>. Este último, por su especialísima vinculación con el P. Donostia, será objeto atención especial más adelante.

Otra firma francesa que trabajó en la segunda mitad del s. XIX es la casa Wenner, que instaló dos órganos en Guipúzcoa: el de San Martín de Tours de Berastegi (1894) y el de Santa Clara de Azkoitia (1897)<sup>371</sup>. Ambos instrumentos son de tamaño más bien reducido, especialmente el de Berastegi, cuya sección de pedal no cuenta con registros propios.

Junto a los trabajos de las casas Cavaillé-Coll, Merklin, Wenner y Stoltz, pertenecientes a la escuela francesa de la organería romántica, pueden citarse también algunos ejemplares provenientes del mundo germánico. La organería romántica alemana difería de la francesa en varios aspectos. En el plano sonoro, su armonización tendía a favorecer más las texturas polifónicas, con un mayor equilibrio entre graves y agudos, mientras que la francesa se orientaba más a la música homofónica al privilegiar sonoramente la región aguda. En lo constructivo, los franceses permanecieron casi siempre fieles a la tradicional transmisión mecánica y al secreto de correderas, usando el sistema neumático sólo como asistencia de la tracción mecánica. Por su parte, entre los alemanes hubo mayor interés por otros sistemas como el secreto de válvulas cónicas, y desde luego una mayor aplicación de la neumática.

Entre las firmas alemanas, ha de citarse en primer lugar la casa Walcker, que instaló diversos órganos sobre todo en Vizcaya: iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (1885), capilla de la Universidad de Deusto (1886), iglesia de Nuestra Señora de La Asunción de Gernika (1889),

---

368 APD.01, caja 01, Diario, 29-VII-1921.

369 APD.01, caja 01, Diario, 10-I-1922.

370 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 229-230.

371 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 334 y ss.



y convento de las MM. Agustinas de Bilbao (1895)<sup>372</sup>. En Guipúzcoa Walcker instaló en 1889 un pequeño órgano en el colegio-monasterio de La Consolación de Aretxabaleta<sup>373</sup>.

---

372 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., pp. 510-511.

373 Ibid.

## **La aplicación autóctona del modelo romántico**

Ya he señalado antes cómo los organeros españoles, herederos de la prácticas de los s. XVII y XVIII, habían tratado de aplicar algunas innovaciones románticas ya antes de la llegada de las grandes casas europeas. Pero es necesario dedicar este apartado a la fase en la que los maestros autóctonos asumen por completo el nuevo modelo de órgano romántico, dejando atrás definitivamente los moldes constructivos y estéticos heredados del barroco ibérico.

Los rasgos más claros de esta nueva fase de la organería están en lo visible. Para empezar, en el tipo y posición de la consola. La práctica antigua era el teclado “de ventana”, insertado en el propio mueble del órgano, con la mecánica de las teclas colgando directamente desde las válvulas del secreto. Es la llamada “mecánica suspendida”. Este diseño era común a la mayor parte de los órganos barrocos europeos de todas las escuelas, salvando ciertos casos de consolas exentas y “vueltas” que se dieron en la segunda mitad del siglo XVIII en el sur del área germánica. La organería romántica inglesa continuó largos años fiel a los teclados de ventana, pero no así la continental. Tanto el órgano de Murcia como el de Lekeitio tenían consolas separadas y vueltas, estando el organista de espaldas al cuerpo principal del órgano. Esta característica será asumida en la organería española para la mayor parte de los nuevos instrumentos de tamaño medio-grande. No así para los pequeños, en los que continuarán los teclados de ventana.

Como casos tempranos de consolas exentas y vueltas construidas por organeros españoles pueden citarse los mencionados casos de Lakuntza (Juan Amezua, 1857); San Juan Bautista de Aulestia-Murelaga, Vizcaya (atribuido a Pedro Roqués, 1860); y Beizama (Pedro Roqués, 1862). A partir de la llegada de los grandes órganos construidos por las casas europeas la consola exenta vuelta se convierte en la norma.

Otro aspecto es el de la configuración sonora. La *consagración* del órgano romántico español, totalmente desprovisto de rasgos tradicionales, tiene su punto de referencia en el primer Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907. En él tuvo un papel especial

Aquilino Amezua, que junto con Otaño lideró la formación de un nuevo discurso estético y técnico sobre cómo debían ser los nuevos órganos.

En este proceso se unen dos fenómenos. Por una parte, el puramente técnico-estético, que consiste en la asunción de los nuevos gustos y criterios introducidos por la organería moderna continental. Por otra, los criterios sobre música sacra emanados del motu proprio de Pío X, y la interpretación que de ellos se hace en el decisivo foro de Valladolid.

El aspecto sonoro más relevante es el abandono de las mixturas y el consiguiente refuerzo de los fondos de 8 y 4 pies. El rechazo de la brillantez sonora de los llenos no se refleja en un refuerzo de la sección de lengüetería, como había ocurrido en los grandes órganos románticos franceses de la segunda mitad del s. XIX. Lo que surge en España es un tipo de órgano que hace pie en el planteamiento organero romántico para crear instrumentos destinados primordialmente al acompañamiento, o a intervenciones discretas en la liturgia, mucho más modestas en duración y presencia sonora que las acostumbradas en siglos anteriores.

Ha de tenerse en cuenta, en todo caso, que esta evolución hacia una sonoridad más sombría no nace sólo de los criterios que prevalecieron en Valladolid en 1907. Los propios organeros franceses habían emprendido una línea similar desde comienzos del siglo XX, como puede verse en los diversos instrumentos de Charles Mutin, sucesor de Aristide Cavaillé-Coll al frente de la empresa.

Esta misma tendencia se mantiene en una muy amplia mayoría de los órganos franceses y españoles del primer tercio del s. XX. En las líneas que siguen me referiré a la evolución en esos años de la organería autóctona.

### ***Los años anteriores al congreso de Valladolid (1907)***

En la década de 1890 está ya asentada la costumbre de planificar los nuevos órganos según la manera moderna: consola exenta, secretos diatónicos, teclado de pedal más o menos amplio, tiradores en filas horizontales, caja expresiva al menos para un teclado completo, etc.

En 1891 los hermanos Roqués construyen un órgano para la parroquia de San Martín de Lesaka (Navarra) en la que se todavía se da una mezcla interesante de estilos. Predomina

absolutamente la perspectiva moderna romántica, con sus dos teclados manuales y pedal, consola vuelta y pedal de expresión sobre el centro del pedalero. Sin embargo, además de la ausencia de lleno, encontramos todavía la lengüetería exterior horizontal, que años después desaparecerá casi por completo, y además nombrada al estilo antiguo: *trompeta de batalla*. También encontramos en el segundo teclado el registro *nasardos* de 3 hileras, en 12ª, 15ª y 17ª. Recuérdese que la presencia de nasardos en lugar de las mixturas había sido uno de los últimos rasgos del órgano tardo-barroco o proto-romántico español. Encontramos otro registro tradicional como la *trompeta real*, aunque dentro de la caja expresiva. También es algo arcaizante la voz humana de 16 pies, partida de mano derecha, que aparece también en el segundo teclado. Otro aspecto curioso es que el primer teclado no incluía ningún fondo de 8 diferente del flautado. No será sino después cuando Aquilino Amezua aporte una estética más conforme a las costumbres románticas añadiendo un violón de 8 y un salicional de 8<sup>374</sup>.

Más arcaizante todavía resulta el órgano construido el año siguiente, también por los hermanos Roqués, para la parroquia de San Pedro de Mañeru (1892). La tendencia tradicional se refleja en la abundancia de mutaciones y mixturas (12ª, 15ª, 19ª, Lleno); en la corneta partida de mano derecha; y en la lengüetería de batalla, todavía más clásica que la de Lesaka: Trompeta de batalla y Bajoncillo-Clarín. Tiene teclado de pedal en estilo moderno, pero sólo de 20 notas, y con un solo juego de 8<sup>375</sup>.

Mucho más modernos en su planteamiento son los órganos construidos por Aquilino Amezua para la Purísima Concepción de Azpeitia (1895)<sup>376</sup>, para el colegio de la Compañía de Bergara (1896)<sup>377</sup>, para la parroquia de Irurita (1900)<sup>378</sup> o para la parroquia de La Asunción de Albiztur (1903)<sup>379</sup>. Los tres tienen todos sus tubos encerrados en cajas expresivas (en Irurita una para cada teclado). El primero, al menos en su estado actual, cuenta con un lleno en el primer teclado. Tanto el de Bergara como el de Irurita tienen rasgos arcaizantes en la registración,

---

374 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 190-191.

375 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 212-213.

376 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapiain, José María: *Gipuzkoako Organoak...*, op. cit., p. 191.

377 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapiain, José María: *Gipuzkoako Organoak...*, op. cit., p. 225.

378 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 161-162.

379 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapiain, José María: *Gipuzkoako Organoak...*, op. cit., p. 141.

como el uso de los términos *trompeta real* (Bergara) o *bajoncillo* (Bergara e Irurita). El Amezua de Bergara en origen carecía no sólo de lleno, sino incluso de registros de 2 pies.

Mención especial merece, entre los órganos de esta época, el construido por Aquilino Amezua para la parroquia de Bera (Navarra) en 1895. Como es bien conocido, con este órgano Aquilino Amezua quiso hacer un ajuste de cuentas de carácter casi personal respecto a las grandes marcas francesas que llevaban décadas monopolizando la actividad organera de su Guipúzcoa natal, y especialmente con la casa Cavaillé-Coll que no lo había admitido como aprendiz en su día.

El órgano de Bera participa de ciertas características comunes a otros órganos del momento (consola vuelta, pedal completo, etc.), y por otra presenta disimilitudes respecto al modelo usual del órgano romántico. Esto se percibe sobre todo en la disposición de los registros. Por una parte, carece de Principal de 4 pies en el Gran Órgano. En este teclado, que es el principal del órgano, también el 2 pies es de la familia de las flautas (octavín armónico). Encontramos también el registro Keraulofón en el segundo teclado, así como la Ocarina de 4, característica de Amezua. Señalemos también la presencia de una lengüeta de 4-8 pies, similar a la trompeta de 8-16 pies de Santa María de Tolosa, y que, como señalaba anteriormente, tiene un carácter un tanto arcaizante. Otra especificidad es la doble expresión del tercer teclado, que está encerrado en una caja expresiva dentro de la caja expresiva general que engloba a todo el órgano.

Debido a todas estas particularidades, se ha sugerido que el órgano de Bera no tenga su referencia en la organería francesa predominante de Cavaillé-Coll, Stoltz, Merklin, etc., sino en una línea más específica personalizada en Sébastien Erard y John Abbey<sup>380</sup>, ya mencionados en este trabajo al respecto de la formación del órgano romántico en Francia.

El cambio de siglo se caracteriza por una todavía más clara supresión de las mixturas. Incluso los hermanos Roqués, que se habían manifestado bastante clásicos en Lesaka, Mañeru e incluso, ya entrado el siglo XX, en la parroquia de Narvarte (1901)<sup>381</sup>, se muestran mucho más

---

380 Del Campo Olaso, Sergio y Moreno Moreno, Berta: “El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental de Aquilino Amezua”, *Musiker. Cuadernos de Música. Homenaje a Aquilino Amezua*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2012, pp. 175-278.

381 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 237.

acomodados a las nuevas tendencias en los órganos que construyen para la parroquia de San Juan Bautista de Arizkun (1902)<sup>382</sup>, para el monasterio de Santa Clara de Estella (1903)<sup>383</sup>, la parroquia de La Asunción de Aranaz (1904)<sup>384</sup> o el monasterio de las Comendadoras de Puente la Reina (1907)<sup>385</sup>. Estos órganos de la nueva etapa de la casa Roqués tienen todos sus tubos dentro de cajas expresivas, y su estructura sonora es ya netamente romántica, con total predominio de los fondos de 16 y 8 pies, ausencia de mixturas y escasez de registros de 2 pies.

Además de Aquilino Amezua y los hermanos Roqués, ha de citarse el trabajo en los años iniciales del s. XX de otras firmas autóctonas.

Lope Alberdi, discípulo predilecto de Aquilino Amezua y director de los talleres de Barcelona, se desvinculó de la empresa a fines de 1897<sup>386</sup>. En 1902 construyó el órgano del monasterio de la Santísima Trinidad de Bergara<sup>387</sup>, que cuenta con un lleno de 3 hileras en su primer teclado. Es un hecho que los órganos de Lope Alberdi de los años siguientes tienen entre sus características distintivas respecto a Amezua, precisamente, la inclusión del registro lleno.

Citemos especialmente, entre los órganos de Lope Alberdi, el de la parroquia de Santa María de Etxalar, construido el mismo año que el mencionado de Bergara (1902). Este instrumento, además del mencionado lleno, cuenta con el curioso registro piano-arpa<sup>388</sup>, al igual que también construido por Lope Alberdi en la localidad vizcaína de Ibarangelu (1905).

Este registro piano-arpa, cuya invención Aquilino Amezua se atribuía a sí mismo<sup>389</sup>, consiste ni más ni menos que en instalar unas cuerdas de piano con sus macillos accionados por transmisión neumática. Una justificación de la presencia de este registro puede hallarse en la costumbre, anterior al motu proprio de Pío X, de suplir con otro instrumento de teclado el silencio del órgano en Cuaresma y en los funerales. Este silencio, obligado por la liturgia

---

382 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 53.

383 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 120-121.

384 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 43.

385 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 329.

386 Del Campo Olaso, Sergio y Moreno Moreno, Berta: “El órgano de ...”, op. cit., p. 201.

387 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapiain, José María: *Gipuzkoako Organoak...*, op. cit., p. 221.

388 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 100-101.

389 “Crónica del Congreso”, *Música Sacro-Hispana*, n.º 1-2, junio-julio de 1907, p. 37.

como signo de sobriedad y seriedad en esos momentos, fue cubierto durante el siglo XIX con el piano, instrumento que a menudo las iglesias debían alquilar<sup>390</sup>. De ahí la utilidad del registro piano-arpa, que por lo demás fue breve, dado que el motu proprio de 1903 prohibió expresamente el uso del piano en la iglesia<sup>391</sup>. En consecuencia, este registro cayó en desgracia, como se refleja en los debates del Congreso de Música Sagrada de Valladolid. Ante la pregunta de si el registro piano-arpa era admisible en el órgano litúrgico, Otaño, como presidente del congreso, adelantó su opinión negativa. Otro congresista, Mariano Baixauli, aventuró una defensa de este registro aduciendo que “con su percusión, unido al ligado de los flautados, produce efecto muy religioso”. En ese momento intervino Aquilino Amezua:

El piano-harpa, por más que sea de buen efecto, no lo considero como parte del órgano litúrgico, y a pesar de que soy el inventor del registro, lo he abolido en el órgano litúrgico<sup>392</sup>.

El P. Donostia conoció este registro en el órgano de Etxalar, y, a juzgar por lo anotado en su diario, no se llevó buena impresión ni del instrumento ni mucho menos del registro *piano-arpa*<sup>393</sup>. El abandono tanto del piano como del registro piano-arpa influyó en el mayor uso de los instrumentos de lengüetas libres, que ya están documentados en las iglesias en las últimas décadas del s. XIX<sup>394</sup>.

Otra firma organera española que ha de ser mencionada es la de los hermanos Inchaurre, de Zaragoza. En 1878 aparecen en Navarra realizando una reforma en profundidad del órgano de San Miguel de Larraga<sup>395</sup>, todavía dentro del estilo tardo-clásico. En 1880 en Berbinzana<sup>396</sup> construyen una consola vuelta, y la composición del órgano, mayormente clásica, sugiere tímidamente rasgos románticos, como el octavín 2 en lugar de quincena, o la presencia de una flauta de 4 (ausente en el modelo tradicional hispano). Todavía en 1901 siguen en la parroquia de Santa María de Los Arcos<sup>397</sup> una línea claramente vinculada a la escuela anterior, bien que

390 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 101.

391 Motu proprio *Tra le sollecitudini*, n.º 19: “Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos frágiles o ligeros, como el tambor, el chimesco, los platillos y otros semejantes.”

392 “Crónica del Congreso”, *Música Sacro-Hispana*, n.º 1-2, junio-julio de 1907, p. 37.

393 Ver apartado *El entorno organístico de Lekaroz*, p. 178.

394 Un mediodono fue adquirido en 1890 por la parroquia de San Nicolás de Pamplona. Cf. Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 300.

395 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 173-174.

396 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 66.

397 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 203-204.

con los rasgos habituales de pre-romantización: ausencia de llenos, presencia de fondos de 8 nuevos como la flauta armónica, y protagonismo de la lengüetería.

Un cambio total se percibe en los órganos que los Inchaurre construyen para las iglesias de San Miguel y El Rosario de Corella<sup>398</sup>. Ambos se alojan en las bellas cajas barrocas que acogieron los órganos anteriores. Se ha afirmado que no son órganos contruidos de nueva planta por los Inchaurre, sino reformas de los anteriores<sup>399</sup>. En todo caso, al menos en el órgano de San Miguel, tanto la composición de registros, así como gran parte de la tubería, su armonización, secretos y otras partes de la mecánica son propias de la escuela romántica. Son, por ello, datables sin dificultad en los años finales del s. XIX o primeros del XX<sup>400</sup>.

Los dos órganos Inchaurre de Corella tienen dos teclados manuales y pedal de 27 notas, empotrados en la caja, a modo de “ventana”, según el estilo clásico. Su composición, que es igual en los dos instrumentos, es llamativamente completa respecto a otros órganos contruidos en esos años por maestros autóctonos. El primer teclado cuenta con el lleno y una nutrida sección de lengüetería, incluida la de batalla. El segundo teclado, expresivo, tiene una configuración más claramente romántica, incluyendo los registros de ocarina, voz humana y trompeta angélica.

El órgano de la parroquia de San Román de Cirauqui, contruido también por la casa Inchaurre en 1905<sup>401</sup>, continúa con la estética romántica. Se trata de un órgano de dos teclados y pedal, con todos los tubos encerrados en expresión. La disposición de registros es moderna, bastante conforme con los nuevos cánones de la época. Tuvo trompetería de batalla hasta el último cuarto del s. XX, aproximadamente.

---

398 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 95-98.

399 Ibidem.

400 Inspección realizada por el autor de este trabajo en el año 2010.

401 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., pp. 88-89.



### ***Las directrices del Congreso de Valladolid (1907)***

Este era el estado de cosas en la organería española cuando se promulga el motu proprio de Pío X. Por una parte, los órganos barrocos que, más o menos reformados, continuaban en uso. Por otra, los contruidos en estilo tardo-clásico en las últimas décadas del s. XIX. Junto a ellos, los instrumentos fabricados por casas organeras extranjeras, con un planteamiento absolutamente diferente. Y por último, los órganos, generalmente de pequeño tamaño, contruidos por los organeros cispirenaicos en aplicación de los nuevos criterios venidos de Europa.

En abril de 1907 se celebró en Valladolid, bajo la dirección de Nemesio Otaño, el histórico congreso de música sagrada con el que arrancó la última fase del movimiento de renovación de la música religiosa en España. Entre los diversos temas que abordó el congreso figuró la cuestión del órgano considerado en sí mismo, en sus aspectos constructivos. El congreso de Valladolid fue de hecho el único que atendió a este problema con profundidad, si se lo compara con los congresos posteriores<sup>402</sup>.

De cara a esta perspectiva puramente técnica del instrumento emergió la figura de Aquilino Amezua, presentado y apoyado por Otaño. Éste acuñó el término *órgano litúrgico*, que podía aplicarse sólo a “aquel que dice bien con la gravedad y majestad del templo”, diferenciándolo de los órganos usados en los teatros y salones<sup>403</sup>. Esta “gravedad y majestad” se entendían lógicamente según el gusto romántico, incluso podría decirse que en un sentido acústico en cuanto a la *gravedad*. En la memoria presentada por Amezua, se defendía que el órgano litúrgico debía consistir sobre todo en fondos (registros “graves” respecto a las mixturas, más agudas por naturaleza), con un número de registros de lengüetería proporcionado.

A esta perspectiva estética se sumaba la consideración del órgano principalmente como “sostén y acompañamiento de las voces”, en palabras de Otaño<sup>404</sup>. Esta concepción del órgano

---

402 Alonso Fernández, María Ángeles: *El órgano en la generación del Motu Proprio (1903-1954)*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002, p. 130.

403 “Crónica del Congreso”, *Música Sacro-Hispana*, n.º 1-2, junio-julio de 1907, p. 37.

404 “Crónica del Congreso”, *op. cit.*, p. 38.

como instrumento de acompañamiento es totalmente diferente del uso en los siglos anteriores, cuando los órganos actuaban principalmente como solistas en diálogo con el canto llano.

Los congresistas se expresaron en términos muy duros respecto a los órganos antiguos, en los que juzgaron excesivo el número de registros agudos y mixturas. Frente a la casi exclusividad de los fondos que se estaba propugnando, el congresista valenciano Mariano Baixauli reivindicó la grandeza sonora de las mixturas, a lo cual Amezua respondió que no pretendían su eliminación, sino su limitación a una proporción equilibrada con los fondos. Recuértese en todo caso que, como se ha señalado líneas arriba, los órganos de Amezua de tamaño medio-pequeño (es decir, la mayoría) no contaban con mixturas en absoluto.

Esta idea de subordinar las mixturas a una cantidad suficiente de juegos de fondo era una constante en la estética de la época. El conocido tratadista George Ashdown Audsley enfatizaba en esos mismos años la prioridad de los registros de base (fondos) sobre las mutaciones y mixturas que hacen sonar sobre ellos los armónicos superiores. Audsley llega a detallar un plan de distribución de la fuerza entre los diversos registros, disminuyendo la presencia sonora conforme los registros son más agudos<sup>405</sup>.

Otaño se muestra también reacio frente a los registros de solo, “por la inestabilidad de la afinación”. Aquilino Amezua propone suprimir también registros como piano-arpa (que, como hemos visto, había construido varias veces su ex-discípulo y ex-empleado Lope Alberdi), así como Ocarina, Flauta Vasca, Angélica y otros “de su invención”. La ocarina, registro característico de los órganos Amezua, encontró un defensor en Nemesio Otaño, quien justificó su uso en compañía de otros registros, como en el caso de la voz celeste que crea su efecto ondulante junto con la gamba. La lista de registros que Amezua presenta como rechazables por “impropios del órgano litúrgico” incluye: corno inglés, arpa eoliana, clarinete, cromorno, musette, fisarmónica, apeninos, flauta vasca, piano-arpa y campanólogo<sup>406</sup>.

En cuanto a la ubicación de los órganos, el congreso recomendó que se instalaran en el centro del coro y no en una tribuna lateral, como era tradición en España. También se elogia el

---

405 Audsley, George Ashdown: *The Art of Organ-Building*, New York, Dodd, Mead and Company, 1905, vol I, pp. 414-417.

406 “Crónica del Congreso”, *op. cit.*, p. 38.

sistema de consola vuelta, que facilita al organista ver al director y al coro. También aquí se refleja el cambio en la función litúrgica del órgano, con un mayor sometimiento a la música vocal.

### ***Contextualización de las conclusiones de Valladolid***

En las líneas precedentes ha podido verse tanto a Otaño como a Amezua fundamentar sus criterios sobre organería con argumentos religiosos: la “majestad del templo”, el carácter litúrgico, etc. No hay porqué dudar de que en su momento ellos lo vieron así, pero hoy tenemos una perspectiva mayor para enfrentarnos con la cuestión.

En primer lugar, la preferencia por la sonoridad de los fondos al unísono en entonación de 8’ venía existiendo desde décadas antes. El órgano buscaba imitar a la orquesta moderna. En general, los timbres aumentaban en potencia y densidad. En la voz solista, por el creciente desarrollo de la técnica vocal, sobre todo en relación con la ópera. En la música coral, por el aumento en el número de los coralistas. Ya me he referido anteriormente a las circunstancias sociológicas que favorecieron esto<sup>407</sup>. La orquesta ve aumentar también el número de sus componentes. También el sonido del piano va ganando en cuerpo y potencia según avanza el desarrollo técnico del instrumento, la mayor tensión de las cuerdas, etc. En suma, había una predilección por la *gravedad* y densidad del sonido.

El aspecto religioso de esta preferencia estética, argüido por Otaño, no puede negarse. He aludido también ya a las resonancias culturales implicadas en el concepto de religiosidad que manejaba A. Cavaillé-Coll en la búsqueda del sonido deseado en sus órganos, y su dependencia del romanticismo francés de la segunda mitad del s. XIX. Había por tanto, un contexto cultural favorable a asociar el sonido denso y sombrío con lo religioso.

A esto debe añadirse la búsqueda de una mayor profundidad en la comprensión de los actos litúrgicos, que emanaba del movimiento litúrgico. Las ceremonias de los siglos XVII o XVIII tendían a lo grandioso y espectacular, haciendo énfasis en lo externo. Es bien conocido el aspecto retórico, persuasivo, que caracteriza al arte religioso barroco en los siglos de fuerte oposición entre catolicismo y protestantismo. La música en este tiempo contaba con los

---

407 Ver apartado *El movimiento reformador en España*, pp. 40-41.

instrumentos de la orquesta. El órgano sonaba con el brillo de sus mixturas y la potencia de su trompetería, bastante más vibrante e incisiva que la lengüetería romántica, más redonda y apta para la fusión con los fondos. En suma, éste era el lenguaje musical propiamente sacro de esta época.

El congreso de Valladolid es deudor de una aproximación diferente: la espiritualidad del siglo XIX, más atenta a lo íntimo y personal. En consecuencia, se busca una mayor sobriedad en las manifestaciones externas del culto, también en materia musical. Las misas solemnes o cantadas, según la nueva concepción litúrgica, debían apoyarse sobre todo en la voz humana, mediante el canto gregoriano y la polifonía, por este orden. El órgano en ellas se limitaba al acompañamiento o al relleno con música improvisada en los huecos de silencio que dejaba el canto de los textos litúrgicos en sí mismos. Frente al modelo de la misa cantada estaba la misa rezada, durante la cual el organista tocaba el órgano casi de continuo. Es en este tipo de misas donde se concentró la mayor parte del uso del órgano después del *motu proprio* de Pío X<sup>408</sup>. Ante semejante cambio de demanda, no deja de ser lógico que tanto la construcción de los órganos como la música compuesta para ellos experimentasen tan grandes mutaciones.

---

408 Gutiérrez Viejo, Adolfo: “El órgano en el *motu proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, p. 310.

## **El órgano en España después del congreso de Valladolid**

El congreso de Valladolid vino a confirmar las tendencias que ya venían manifestándose en la construcción de órganos. Líneas más arriba ha quedado descrita siquiera sumariamente la evolución de ciertos organeros como los hermanos Roqués o los hermanos Inchaurre, quienes partiendo de una clara cercanía al órgano tradicional con sus mixturas y sus trompetas de batalla, vinieron a cultivar el tipo de órgano íntimo y dulce, con todos sus registros contenidos en la caja expresiva. Este era ya el modelo de órgano propugnado por Otaño y Amezua en el congreso.

Pese a la enérgica defensa que el Congreso de Valladolid hizo de la organería autóctona frente a las firmas extranjeras, hay que señalar el regreso de algunas casas europeas que habían permanecido ausentes durante varios años, como Walcker, que instala en 1909 un órgano en la iglesia de San Francisco de Asís de Bilbao-Torre Urrizar<sup>409</sup>. Esta misma casa instalará en 1914 un órgano de amplias dimensiones en la parroquia de San Ignacio de Loyola de San Sebastián<sup>410</sup>. En ambos casos se trata de instrumentos con transmisión neumática. Por otra parte, el año anterior, 1913, Merklin había montado en Régil el último de los órganos que esta casa instaló en el País Vasco<sup>411</sup>.

No obstante, se da un claro predominio de los organeros autóctonos. Aquilino Amezua monta en 1911 su último órgano, el de la parroquia de San Martín de Zegama<sup>412</sup>. Amezua muere en 1912, y en los años sucesivos las casas organeras que surgen son herederas de un modo u otro de él. Todas ellas mantienen el mismo planteamiento sonoro y estético, el del romanticismo<sup>413</sup>.

El cambio más importante que se da es en el sistema de transmisión. Tanto los organeros franceses como los españoles habían conservado el sistema mecánico, reservándose la asistencia neumática para casos concretos. Habían sido las casas alemanas las más interesadas en sustituir la transmisión mecánica por la neumática-tubular. En los años posteriores a la

---

409 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 511.

410 Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak...*, op. cit., p. 287.

411 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, op. cit., p. 332.

412 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, op. cit., p. 374.

413 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, op. cit., p. 525.

muerte de Amezua el sistema neumático se va a extender hasta ser absolutamente predominante, y después único.

La única casa que mantuvo la transmisión mecánica hasta el final fue Roqués. Sus principales instrumentos en esta última época son los de la colegiata de Roncesvalles (1914)<sup>414</sup>, el de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona (1920)<sup>415</sup> y el de la parroquia de Errazu (1923)<sup>416</sup>. En todos ellos mantienen el diseño de consola vuelta y una disposición de registros dentro de lo habitual. El más destacado de ellos era el de Roncesvalles, que incluía un lleno de 5 hileras en el gran órgano.

Después de la muerte de Aquilino Amezua, su labor es proseguida por varias empresas dirigidas por empleados suyos. Por una parte, Amezua y Cia, con sede en Hernani-San Sebastián. Por otra parte, la casa Eleizgaray, cuyo nombre completo fue inicialmente *San Ignacio de Loyola-Gran Fábrica de armóniums, Mediófonos y Órganos para iglesias, capillas y salones de Vda. de Amezua, Aragonés, F. Eleizgaray y Cía. en C. Azpeitia*, para pasar a denominarse en 1916 *Eleizgaray y Cía*<sup>417</sup>. Por último hay que citar a Pau Xuclà, formado en el taller de Aquilino Amezua en Barcelona.

La sucesión directa de Aquilino Amezua la ejerció la última empresa por él fundada, *Amezua y Compañía*, con sede en Hernani-San Sebastián. Su trayectoria no fue tan ambiciosa como la de Eleizgaray, pero construyó una cantidad notable de órganos<sup>418</sup>. A esta casa se deben diversos instrumentos en el País Vasco, así como en Navarra, como el órgano de Santiago de Puente la Reina (1924)<sup>419</sup> y el de Beintza-Labaien (1927)<sup>420</sup>. Este último tiene una peculiar fisonomía al estar apoyado sobre dos columnas. El P. Donostia lo visitó en 1928, dejando constancia en su diario de la sorpresa que le produjo: “(?)”<sup>421</sup>. En su diario consta al menos

---

414 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 337 y ss.

415 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 302-305.

416 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 110-111.

417 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, *op. cit.*, p. 415.

418 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, *op. cit.*, p. 452.

419 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, p. 333.

420 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 64-65.

421 APD.01, caja 01, Diario, 29-IX-1928.

una visita a Lekaroz de un operario de la casa Amezua de Hernani, citado como “organero alemán”<sup>422</sup>.

La fábrica Eleizgaray desarrolló una importante labor. El nombre de la empresa venía de Ignacio Fernández Eleizgaray, organista muy cercano a Aquilino Amezua, que había intervenido muchas veces en la presentación de sus órganos. Fue una persona especialmente relacionada con este trabajo, dado que fue quien, a petición de Otaño, escribió las indicaciones de registración de las obras del P. Donostia que aparecieron en *Música Sacro Hispana*<sup>423</sup>.

Ignacio Fernández Eleizgaray mostró una notable habilidad para organizar el taller, logrando la incorporación de importantes operarios. Así, en 1914 se unió Fernando Puignau, que años después la abandonó para establecerse de modo independiente junto a Fernando Olaciregui, también antiguo miembro del taller. Puignau mantuvo una estrecha relación con Víctor Gonzalez, el famoso organero español afincado en París que implantó el modelo neoclásico en Francia y de quien he tratado en un capítulo anterior. Puignau compartía la estética neoclásica, y era partidario de modificar los Cavaillé-Coll en esa dirección, como se hacía en Francia<sup>424</sup>. En 1916 se incorporó Alberto Merklin, autor del famoso tratado de organería titulado *Organología*<sup>425</sup>, que tanta difusión tuvo en su época. La casa Eleizgaray construyó un notable número de instrumentos entre los que cabe destacar los de la Clerecía de Salamanca (1916), las catedrales de Plasencia, Orense y Jaén. En el área más relacionada con este trabajo, son de citar los de la sede del Orfeón Donostiarra (1920), la parroquia de Ochagavía (1920) o los PP. Benedictinos de Lazkao (1928), entre muchos otros.

Pau Xuclà, entre otros instrumentos, construyó en 1910 el órgano del santuario de Pompeya en Barcelona, residencia del P. Donostia durante sus años vividos en esta ciudad.

En la década de 1920 estuvieron activos en Navarra las casas Aragonés y Estadella, a quien se deben respectivamente los órganos de Elizondo y Oteiza de la Solana, ambos construidos en

---

422 APD.01, caja 01, Diario, 18-I-1934.

423 Riezu, P. Jorge de: “Comentarios”, *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

424 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, op. cit., p. 441.

425 Merklin, Alberto: *Organología*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

1923. El órgano de Elizondo, cercano a Lekaroz, era hasta su reforma en años recientes un instrumento de notables dimensiones en el que predominaban llamativamente los fondos de g<sup>426</sup>.

En 1917 Juan Melcher, de origen alemán y antiguo operario del los talleres de Aquilino Amezua y Eleizgaray y Cía, empieza a trabajar de modo independiente. No construyó ningún órgano en Navarra, aunque sí en Guipúzcoa. En 1922 construye el de Eibar, que es visitado por el P. Donostia en enero del año siguiente<sup>427</sup>. Y en 1924 instala el de Eskoriatza. Melcher trabajó más en Vizcaya y Álava, dado que se había establecido en Vitoria en 1923.

A partir de 1924 funcionó la casa Dourte, fundada por el vizcaíno Juan Dourte en asociación con los alemanes Von Braun y Keller. Esta fábrica trabajó sobre todo en la década de 1930, construyendo los órganos del seminario de Vitoria (1930) o la parroquia de San Agustín de Pamplona (1934), entre otros. Egidio Keller, en cuanto operario de Dourte, acudió al menos una vez a Lekaroz<sup>428</sup>, posiblemente para realizar algún trabajo de mantenimiento en el órgano.

---

426 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 108-109.

427 APD.01, caja 01, Diario, 25-I-1923.

428 APD.01, caja 01, Diario, 6-IV-1933.



## **El entorno organístico de Lekaroz**

En este apartado voy a prestar atención al entorno más próximo al convento de Lekaroz, esto es, las localidades situadas más al norte de Navarra, desde el Baztan hasta la frontera con Guipúzcoa.

La inauguración del órgano Amezua de Irurita fue todo un acontecimiento para el colegio de Lekaroz. Alumnos y profesores se trasladaron a esta cercana localidad baztanesa para escuchar el concierto ofrecido por F. Eleizgaray, quien les “inoculó el veneno por el órgano”<sup>429</sup>.

A su regreso de París, y con el proyecto de nuevo órgano para Lekaroz en marcha, su interés por este instrumento se hace más presente en su diario. Recién llegado de la capital francesa, visitó el órgano de Elizondo el 20 de julio de 1921. A los dos días fue a Maya, junto con el P. Tomás de Elduayen y Agustín Isasi, donde vio el Cavaillé-Coll, comentando en su diario: “¡qué Cavaillé-Coll más lindo!”<sup>430</sup>.

El 9 de agosto volvió a visitar el órgano de Elizondo, coincidiendo con el entonces organista de la catedral de Pamplona, Félix Pérez de Zabalza<sup>431</sup>. Esta frecuencia de visitas puede indicar que se trataba de un órgano recién instalado. Era además uno de los mayores órganos de Navarra, construido por la firma Aragonés, de Gerona, y dotado de tres teclados manuales, pedal y treinta registros. Hay que señalar que las fechas anotadas en el diario del P. Donostia no coinciden con la recogida por Sagaseta-Taberna, quienes describen una placa existente en el momento de su inspección indicando el año de 1923<sup>432</sup>. Antes de este nuevo órgano había estado instalado en Elizondo, entre 1903 y 1919, el pequeño Cavaillé-Coll de Maya-Amaiur<sup>433</sup>, que como he señalado líneas arriba también visitó y elogió el P. Donostia.

---

429 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 277.

430 APD.01, caja 01, Diario, 22-VII-1922.

431 APD.01, caja 01, Diario, 9-VIII-1921.

432 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 109.

433 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 217.

No tan favorable como la de Maya fue la opinión que expresó sobre el órgano Lope Alberdi de Etxalar. Este instrumento había sido instalado en 1902<sup>434</sup>, y su particularidad reside en el registro “piano-arpa” de que dispone. No es baladí la fecha de construcción. Es anterior al motu proprio de Pio X (1903) y al congreso de Valladolid (1907), y por lo tanto, testigo de la época anterior, que justificaba en la necesidad práctica la existencia de este registro<sup>435</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que la reacción del P. Donostia, adherido absolutamente a los nuevos criterios del motu proprio, no fuese demasiado entusiasta. Así describe su impresión sobre este órgano:

(...) regular... con un registro piano-arpa ¡¡¡¡para los funerales!!!!<sup>436</sup>

Su opinión sobre los órganos contruidos por maestros españoles volvió a expresarse con una acumulación de signos de exclamación cuyo significado, aunque no explícito, presumiblemente no es elogioso. Esta vez fue a propósito del órgano recién instalado en Errazu por la casa Roqués, que por entonces tenía el taller en Pamplona. La tarde del 15 de diciembre de 1923 fue a esta localidad junto con el P. Tomás de Elduayen y otros para ver

el nuevo órgano Roqués de Errazu (!!!!)<sup>437</sup>

Otro órgano del entorno de Lekaroz que tocó fue el de Gartzain. A esta localidad baztanesa se desplazó el día de San Martín de 1922 para tocar en misa y en las vísperas<sup>438</sup>. Se supone que el pequeño órgano de la iglesia Gartzain, construido por el maestro de Nantes Louis Debierre, ya estaba allí en esas fechas, aunque no es un dato confirmado<sup>439</sup>.

En enero de 1928 dejó anotada una visita al órgano Cavaillé-Coll de Santesteban. Fue en el transcurso de una de sus salidas en búsqueda de canciones populares<sup>440</sup>.

---

434 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos...*, op. cit., pp. 100-101.

435 Ver pp. 166-167, del apartado *Los años anteriores al congreso de Valladolid (1907)*.

436 APD.01, caja 01, Diario, 9-X-1921.

437 APD.01, caja 01, Diario, 15-XII-1923.

438 APD.01, caja 01, Diario, 11-XI-1922.

439 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, op. cit., p. 151.

440 APD.01, caja 01, Diario, 20-I-1928.

## **El órgano de Lekaroz**

Éste es sin duda el órgano más estrechamente vinculado al P. Donostia. No puede decirse que haya sido un instrumento determinante en la composición de sus obras. No existía cuando se escribieron las de su etapa de juventud, y las obras de madurez vieron la luz durante sus estancias en Francia y Barcelona.

No obstante, es imprescindible, en un trabajo como este, dedicar un apartado propio a este órgano que el P. Donostia diseñó con tanto cuidado, que imprimió un impulso decisivo a su relación con este instrumento, y en el que tantas horas pasó como intérprete, también de sus propias obras.

### ***El instrumento***

El convento de Lekaroz no tuvo órgano de tubos hasta la instalación de este instrumento en 1922. Hasta entonces en la liturgia se usaba un armónium, así como la orquesta, que intervenía asiduamente en el culto hasta que el motu proprio de Pío X desaconsejó el uso de instrumentos diferentes del órgano.

Se trata de un órgano construido por la casa Mutin-Cavaillé-Coll. Cuenta con dos teclados y pedal, con consola exenta. En su estado original, la composición de registros era la siguiente<sup>441</sup>:

Teclado I	Teclado II	Pedal
Bourdon 16 Montre 8 Flute 8 Bourdon 8 Salicional 8 Principal 4	Flûte traversière 8 Cor de nuit 8 Viole de gambe 8 Voix celeste 8 Flûte octavante 4 Octavin 2 Plein jeu Trompette Harmonique 8 Basson Hautbois 8 Basson 16	Soubasse 16 Soubasse 16 (transmisión del I) Bourdon 8 Flûte ouverte 8 (transmisión) Violoncelle 8 (transmisión) Trombone 16 (transmisión)
I/Ped II/I Octava baja	II/Ped Expresión Trémolo	

---

441 Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra, op. cit.*, p. 177.

De la composición de registros se deduce la notable importancia dada al segundo teclado, el encerrado en la caja expresiva. Es el que tiene un mayor número de registros, y el que cuenta con más variedad de timbres, de altura de entonación (Octavin 2 pies y Plein Jeu), y también el que cuenta con los registros más coloristas y sonoros, los de lengüetería (Trompette 8, Basson Hautbois 8 y Bassoon 16). Por contra, el teclado principal (I), es más oscuro, y depende del acoplamiento del II para adquirir sonoridades amplias. Esta es una característica que comparte con otros muchos órganos franceses de este tamaño y época.

El mayor uso del sistema neumático, respecto a la época de Aristide Cavaillé-Coll, permitía también la transmisión de registros de los teclados manuales al pedal, aumentando así las posibilidades tímbricas sin incremento de tubería.

En suma, se trata de un órgano romántico de la escuela francesa, de tamaño medio-pequeño, muy similar al Mutin/Cavaillé-Coll de San Severino de Balmaseda<sup>442</sup>. Es de señalar que este órgano de Balmaseda tuvo como titular durante largos años a Martín Rodríguez, con quien se formó Luis Urteaga, quien a su vez asesoró al P. Donostia respecto al nuevo órgano de Lekaroz, como se verá seguidamente.

### ***Su historia***

La idea de adquirir un órgano de tubos para el colegio de Lekaroz era muy anterior a la llegada del Mutin/Cavaillé-Coll. Existió en 1912 una propuesta para conseguir un pequeño órgano de segunda mano en Francia, con la idea de ampliarlo con varios registros. Parece que la obra iba a ser efectuada por la casa Mutin/Cavaillé-Coll, dado que la referencia era el órgano entonces instalado en Elizondo, actualmente conservado en Maya<sup>443</sup>.

Este proyecto no se llevó a cabo, pero años más tarde, en 1918, ya estaba prometida la ayuda económica de la familia del P. Donostia para la adquisición de un órgano, así como la autorización por parte de los superiores capuchinos para aceptar el obsequio<sup>444</sup>.

---

442 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 229.

443 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lekaroz...*, op. cit., p. 275.

444 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 68.

La inclinación francesa del P. Donostia, que ya iba siendo clara en su estilo musical, también se reflejó en sus preferencias en organería. La ocasión propicia resultó ser su primera estancia en París, desde enero de 1920. Muy pronto se acercó a la sede de la Schola Cantorum para asistir a conciertos. Allí estaba instalado de 1902 un órgano Mutin/Cavaillé-Coll de 30 registros<sup>445</sup>, que tuvo ocasión de escuchar en diferentes ocasiones. El 15 de abril de ese año acudió al taller de Mutin/Cavaillé-Coll a tratar de la cuestión del nuevo órgano para Lekaroz<sup>446</sup>, multiplicando las visitas en las semanas siguientes.

Una vez regresado a Lekaroz, trató sobre el proyecto del órgano con diferentes personas. Así, el 28 de septiembre recibió la visita de Serapio Esparza,<sup>447</sup> y una vez recibido el proyecto de Mutin, lo examinó junto con el organista Luis Urteaga, en reunión celebrada el 20 de octubre. Ese mismo día telegrafió a Mutin para aceptarlo<sup>448</sup>.

El 11 de diciembre, de nuevo en París, acudió al taller Mutin<sup>449</sup>. Al parecer, trataron de alguna modificación en el plan aceptado en octubre, puesto que el 1 de marzo de 1921 recibió un nuevo proyecto<sup>450</sup>. El 9 de ese mismo mes volvió al taller de Mutin, es de suponer que para tratar del nuevo proyecto recibido.

En abril de 1921 ya estaban en marcha las obras para preparar el emplazamiento del órgano en el coro de la iglesia<sup>451</sup>, pero el órgano no llegó hasta el 21 de julio de 1922, en el tren del mediodía. El P. Donostia no puede disimular su alegría y escribe con notas musicales en su diario una entonación melódica para las palabras “por fin, por fin ya llegó...”<sup>452</sup>. El 27 de ese mismo mes llegaron los operarios de la casa Cavaillé-Coll para acometer el montaje. Eran en concreto Pierre Salmon, para la parte mecánica, y Perroux para la armonización. De este último destaca en su diario que tenía 49 años y lo últimos 32 había trabajado en la casa<sup>453</sup>.

---

445 Ochse, Orpha: *Organists and Organ Playing in the Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 223.

446 APD.01, caja 01, Diario, 15-IV-1920.

447 APD.01, caja 01, Diario, 28-IX-1920.

448 APD.01, caja 01, Diario, 20-X-1920.

449 APD.01, caja 01, Diario, 11-XII-1920.

450 APD.01, caja 01, Diario, 1-III-1921.

451 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lekaroz...*, *op. cit.*, p. 275.

452 APD.01, caja 01, Diario, 21-VII-1922.

453 APD.01, caja 01, Diario, 27-VII-1922.

Durante los días siguientes colabora en la instalación del instrumento, especialmente por las tardes. En su diario va detallando los pasos del montaje. Así, el sábado 29 ya estaban montados la consola los fuelles, los secretos y la mecánica de registros; después del debido descanso dominical reemprendieron el trabajo el lunes 31, cuando “montaron la mecánica”; el miércoles 2 de agosto colocaron la caja expresiva y la fachada; el 3 jueves encendieron el ventilador y pusieron todos los tubos; el 4 viernes “terminaron trabajos de fachada” y regularon la cantidad de aire; y el 5 sábado se dedicaron a ajustar la mecánica. El órgano empezó a sonar el 9 de agosto<sup>454</sup>.

Los ensayos para los actos de inauguración empezaron el 14 de agosto, que alcanzaron un momento vivido especialmente por el P. Donostia el día 18, cuando el coro ensayó en la iglesia utilizando el nuevo instrumento:

(...) A la tarde tocamos el órgano<sup>455</sup>. [Subrayado original]

El mismo día 18 lo probó Víctor Zubizarreta<sup>456</sup>, uno de los organistas que iban a intervenir en la inauguración. Ésta tuvo lugar el 20 de agosto. A la diez menos cuarto de la mañana el órgano fue bendecido por el P. Fortunato de San Sebastián, hermano del P. Donostia (recuérdese que el instrumento había sido regalado por sus padres). Después fue cantada la hora de tercia de modo solemne. A continuación tuvo lugar la misa, en la que el coro cantó una misa de Perosi a 3 voces, excepto el Sanctus y el Agnus que fueron de Vicente Goicoechea. El organista acompañante fue Luis Urteaga.

Después de la misa tuvo lugar un concierto. El programa de éste dio comienzo con una “Fantasía de Bach” que tocó “Aramburu”<sup>457</sup>. No especifica el nombre de este músico, pero muy seguramente se trató de Gelasio Aramburu, por entonces organista de Pasajes. Aramburu fundó en esta localidad un famoso coro de tiples con el que colaboró en variadas ocasiones el P. Donostia. Fue una persona muy cercana al P. Donostia, y es citado muchas veces en su diario.

---

454 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 275.

455 APD.01, caja 01, Diario, 18-VIII-1922.

456 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 275.

457 APD.01, caja 01, Diario, 20-VIII-1922.

Acto seguido regresó a la consola Luis Urteaga, quien interpretó el *Tercer Coral* de Franck; un *Andante* de Beobide, una pieza no especificada de *Vierne*, la *Prière* de Franck y, según anota, el “Final de la Sonata de *Vierne*”. Seguramente en esta última pieza haya un error de redacción, dado que *Vierne* no escribió sonatas para órgano, y el famoso *Final* de su primera sinfonía iba a ser interpretado esa misma tarde por Zubizarreta. Seguramente la pieza interpretada por Urteaga fue el *Final* de la Primera Sonata de Guilmant, obra que por entonces gozaba de notable popularidad.

Después hubo un banquete al que asistieron cerca de 130 comensales. A las cuatro de la tarde se celebraron las vísperas con bendición, y a las cinco tuvo lugar una “audición” a cargo de Víctor Zubizarreta, otro nombre habitual en los diarios del P. Donostia. El programa de Zubizarreta incluyó la *Passacaglia* de Bach; el *Cantabile* de Franck; el *Andantino* de Mussorgsky; la *Pastoral* de Guilmant; la *Pièce Heroïque* de Franck y el *Final* de la Primera Sinfonía de *Vierne*.

El P. Donostia dejó anotada su satisfacción por el transcurso del día:

Hicimos varias fotografías. Se fueron los organeros y todos los de casa y amigos. (...) Todo salió bien. Gracias a Dios<sup>458</sup>.

La instalación del nuevo órgano en Lekaroz dio un impulso importante a la faceta del P. Donostia como organista. En los días siguientes anota repetidamente los ratos que dedica a tocar el órgano, cosa que no aparecía en las páginas anteriores de su diario, tampoco en referencia a los instrumentos de teclado disponibles por entonces (piano y armonio). También se van sucediendo las visitas de personas que acuden a conocer el nuevo órgano, a las que el P. Donostia ofrece sus interpretaciones de diversas piezas. Así el día 22 llega “un grupo de sacerdotes”<sup>459</sup>; el 29 de septiembre acude el obispo de Bayona<sup>460</sup> y el 9 de noviembre llegó el organista de Santesteban acompañado de Antonio Jaunsarás, organista de la catedral de Orense<sup>461</sup>.

---

458 APD.01, caja 01, Diario, 20-VIII-1922.

459 APD.01, caja 01, Diario, 22-VIII-1922.

460 APD.01, caja 01, Diario, 29-IX-1922.

461 APD.01, caja 01, Diario, 9-XI-1922.

En los años sucesivos el órgano de Lekaroz asumió en parte el papel que había desempeñado la orquesta anteriormente en las funciones litúrgicas<sup>462</sup>. Los conciertos no fueron demasiado frecuentes. Constan las actuaciones de Bernardo Gabiola en 1924 y Miguel Echeveste en 1942<sup>463</sup>. El diario del P. Donostia recoge también un concierto ofrecido por Víctor Zubizarreta en 1927 del que detalla el programa: Toccata en *re* de Bach; Preludio, fuga y variación de Franck; Andante del cuarteto y Preludio de l'Enfant Prodige de Debussy; Andantino y Cantabile de Franck; y Finale de Franck<sup>464</sup>.

---

462 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, *op. cit.*, p. 275.

463 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, *op. cit.*, p. 278.

464 APD.01, caja 01, Diario, 6-IX-1927.



## **El órgano neoclásico**

Al igual que en Francia, pero con unos pocos años de retraso, también en España se generalizó en la segunda mitad del s. XX el tipo de órgano llamado neoclásico. La principal diferencia fue que, mientras en Francia los instrumentos de este estilo tomaban como punto de partida los órganos románticos a los que se añadían mixturas y otros registros barroquizantes, En España, por contra, se trató casi siempre de construir órganos nuevos.

La implantación del órgano neoclásico en España fue liderada por la empresa Organería Española S.A. El proyecto de esta empresa había sido iniciado en la inmediata postguerra por Nemesio Otaño, Rafael Puignau y Ramón González de Amezua. Se suma a ellos en un primer momento Víctor Gonzalez, refugiado en Madrid a causa de la ocupación de París por los alemanes. Organería Española se instala en Azpeitia, y asume a los trabajadores de la firma Viuda de Estadella, después de fracasar en las negociaciones para una posible fusión con Dourte y con la representación de la casa Walker en España.

Desde el principio, Organería Española se adhirió explícitamente al modelo neoclásico implantado en Francia. En su caso se dio como particularidad una fuerte exaltación de la antigua tradición en cuanto española, derivada especialmente de las circunstancias políticas. Así, al presentar su proyecto, expresan que “la armonización se hará según la gloriosa tradición española y ciertos caracteres de la francesa”<sup>465</sup>.

O.E.S.A. utilizó el sistema eléctrico de modo mayoritario. Sus órganos se inclinaron mucho hacia la sonoridad barroca, mediante la incorporación de gran número de mutaciones y mixturas, con un número relativamente reducido de fondos. Esto es, lo opuesto de la estética romántica.

O.E.S.A. instaló multitud de órganos entre los años 1940 y 1970. Desde órganos diminutos, de muy bajo coste económico dotados del sistema UNIT para aprovechar los tubos en más de un registro, hasta los enormes instrumentos de la abadía del Valle de los Caídos, El Escorial,

---

465 Folleto de presentación de O.E.S.A. Citado en Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería...*, op. cit., pp. 443-446.

el Pilar de Zaragoza, diversas catedrales (entre ellas la de Pamplona) y, sobre todo, el de la catedral del Buen Pastor de San Sebastián, que pasa por ser su obra máxima.

En este apartado procede referirse al órgano que el P. Donostia tocó habitualmente durante los años vividos en Barcelona: el del santuario de Nostra Senyora de Pompeia. Este instrumento había sido construido por Pau Xuclá en 1910, y fue reconstruido en 1942 por Lope Alberdi<sup>466</sup>. En los años en que el P. Donostia estuvo allí, el organista principal era el famoso concertista Robert de la Riba, pero también el P. Donostia tuvo ocasión de tocar con frecuencia este instrumento. Tenía una buena opinión sobre este él: “el órgano de tres teclados es cómodo y ayuda a desenvolverse uno”<sup>467</sup>. Esta era su composición de registros<sup>468</sup>:

PRIMER TECLADO	SEGUNDO TECLADO	TERCER TECLADO	PEDAL
Flautado 16	Bordón 16	Flauta armónica 8	Flautado 16
Flautado 8	Bordón 8	Bordón 8	Flautado 8
Kerolofón 8	Principal 8	Gamba 8	Contrabajo 8
Flauta vienesa 8	Dulciana 8	Voz Celeste 8	Bombarda 16
Octava 4	Gamba 8	Octavín 2	
Quincena 2	Octavante 4	Fagot y Oboe 8	
Lleno (4h)	Lleno (6h)		
Trompeta 8	Clarinete 8		
Clarín 4	Contrafagot 16		
	Trompeta armónica 8		
	Clarín 4		

---

466 [http://www.acorgue.cat/orgues/barcelona\\_pompeia/barcelona\\_pompeia.htm](http://www.acorgue.cat/orgues/barcelona_pompeia/barcelona_pompeia.htm). Última consulta efectuada el 27-III-2017.

467 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia al P. Tomás de Elduayen (28-XII-1949).

468 APD.03.05, caja 03-02, notas sobre diversos órganos.

### 3.3.2. La música

El P. Donostia relataba que en sus primeros años de formación en Lekaroz la actividad musical del colegio tenía un autor de referencia: Hilarión Eslava. Hasta tal punto llegaba entonces el prestigio del maestro de Burlada que, recordando no sin crítica aquel tiempo, el P. Donostia llega a motejarlo como *dios mayor* del colegio<sup>469</sup>. Añadamos una referencia de cierto valor simbólico. En 1886, el año en que nace el P. Donostia, el conocido crítico José María Esperanza y Sola pronunció una conferencia en la que confirma el carácter modélico que seguía teniendo la labor de Eslava para la música de órgano de entonces:

En cuanto al *Museo Orgánico*, bien puede decirse que es la pauta por la cual debe guiarse todo el que aspire a ser verdadero organista, y una muestra evidente de lo que han sido desde antiguo los españoles que han cultivado este ramo del arte (...) <sup>470</sup>.

El predominio del estilo clásico-italianizante capitaneado por Eslava puede rastrearse sin dificultad en la mayor parte del repertorio para órgano español hasta poco antes de la promulgación del motu proprio de Pío X. También en las primeras composiciones escritas por el P. Donostia, como más adelante se verá. Es obligado, por lo tanto, comenzar con alguna referencia a todo ello.

## El estilo heredado

### *Protagonistas y naturaleza*

Una de las características de la música d órgano segunda mitad del siglo XIX en España, de modo no muy diferente a lo que ocurría en otros países, era el uso extensivo de rasgos de escritura propios del piano y extraños al órgano. Es bien sabido, y en este trabajo lo he

---

469 Donostia, P. José Antonio de: “P. Nicolás de Tolosa (II)”, *Apostolado Franciscano*, mayo-julio, 1951, p. 70. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 89.

470 Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, *Revista de Musicología*, V/2, 1982, p. 218.

señalado en un capítulo anterior, que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el órgano había ido cediendo su antiguo predominio en favor de los instrumentos de teclado de ámbito doméstico: primero el clave y después el piano. Este fenómeno dio lugar una suerte de *alienación* en la escritura para órgano, que en ciertos casos llega a volver su repertorio casi indistinguible respecto al del clave o el del piano. En la segunda mitad del siglo XVIII coexistían en el órgano español dos estilos casi contrapuestos. El P. Donostia ya detectó este contraste, relacionándolo directamente con la finalidad profana o sacra de cada composición<sup>471</sup>. Por una parte, el género fugado-religioso, heredero del contrapunto clásico; por otra, el repertorio no litúrgico, que reflejaba el predominio estético de la Ilustración dieciochesca, caracterizada por la preponderancia de la melodía y la preferencia por la claridad frente a otros valores musicales.

Entre los organistas que protagonizaron la transición española al siglo XIX encontramos a Francisco Cabo (1768-1832) organista de la catedral de Valencia, que podría personificar un grado notable de subordinación al lenguaje pianístico, y en cuya obra se ha detectado la presencia de rasgos románticos<sup>472</sup>. Algo más cercana al lenguaje propio del órgano es la escritura del organista de la Capilla Real José Lidón (1748-1827), cuya música fue elogiada por Eslava<sup>473</sup>. Lidón, sin apartarse del estilo habitual en su momento, mostró una especial solidez en el contrapunto, además de adaptar la escritura a la registración explícita o aún implícita<sup>474</sup>.

Los dos volúmenes del *Museo Orgánico Español* que Eslava dio a la imprenta respectivamente en 1853 y 1856 son considerados como la antología más representativa de la música de órgano española durante la segunda mitad del XIX. Este proyecto fue posterior al viaje europeo realizado por Eslava en 1852, durante el cual había entablado contacto con

---

471 Donostia, P. José Antonio de: *La música hispánica de cámara (s. XVIII)*, en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo V, p. 289.

472 Climent, José: “Francisco Cabo Arnal”, *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1991, p. 11.

473 Eslava Elizondo, Hilarión: “Breve memoria histórica de los organistas españoles”, *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, Madrid, 1853, p. 13.

474 García Fraile, Dámaso (ed.): “Epílogo”, *José Lidón (1748-1827). La música para teclado. Edición crítica*, vol. 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, p. 64.

algunos de los más relevantes centros musicales de Europa en aquel momento<sup>475</sup>. Para la elaboración del *Museo Orgánico*, Eslava invitó a los organistas más importantes del país a que le enviaran composiciones, con el fin de publicarlas en el Museo como modelos de composición para órgano.

Eslava reconocía la decadencia que aquejaba a la música de órgano de su época, atribuyendo su causa a la oposición entre el *género fugado* y el *género libre*. Es decir, el contraste entre los estilos profano y sacro observado por el P. Donostia. Eslava, después de recordar el histórico enfrentamiento producido en la música sacra entre los defensores de ambos estilos, pretende una posición ecuánime. Señala como rasgo identificativo de la música de órgano española la combinación del canto llano (tradición) junto con el género libre (innovación). Aunque es un decidido partidario de aprovechar las posibilidades del género libre, considera imprescindible la formación en el estilo fugado para todo buen organista. Achaca la decadencia de la música de órgano de su tiempo al abandono de la formación de los organistas en el estilo fugado. Considera que este abandono tiene su causa en la obnubilación que produjo el uso del género libre por parte de organistas de gran talento, quienes a su vez ejercieron influencia en los demás<sup>476</sup>.

Reproduzco a continuación un párrafo de Eslava por el especial valor ilustrativo que tiene sobre su pensamiento. Después de hablar sobre las escuelas de órgano que había en todas las iglesias, y de reconocer el daño que les sobrevino por las guerras y revoluciones de la primera mitad del siglo XIX en España, continúa diciendo:

Sin embargo de todo esto, es necesario reconocer, que las escuelas citadas y todas las de su tiempo relajaron, unas más y otras menos, la severa educación de nuestros antiguos organistas. Los *hijos* de ellas (permítaseme llamarlos así) dieron gran impulso al género libre, ensacharon demasiado sus límites, y empezaron a mirar con cierto desdén el género fugado. Pero los que han saltado la valla de todo lo justo, y han abusado del género libre de un modo severamente censurable son sus *nietos*. Estos, con algunas honrosas excepciones, han llegado a confundir hasta cierto punto el género religioso con el profano, y el

---

475 Ansorena Miranda, José Luis: “Biografía de Don Hilarión Eslava”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, op. cit., pp. 72-75.

476 Eslava Elizondo, Hilarión: “Breve memoria...”, op. cit., pp. 18-19.

de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de más o menos habilidad, a quienes por lo general les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos.<sup>477</sup>

## **Formas**

Además de los moldes usuales, como las formas ABA y el tema con variaciones, tiene una presencia importante la forma sonata, que en el s. XIX había irrumpido con fuerza en el repertorio litúrgico del órgano. Pildain ha observado que la forma sonata es la predominante entre los ofertorios del *Museo Orgánico Español*<sup>478</sup>.

Por otra parte, merece atención una estructura musical que Hilarión Eslava introdujo en la primera parte de su *Museo Orgánico*, y de la cual reivindica su autoría original:

A las piezas de ofertorio compuestas en el género fugado sobre temas de himnos, y a todas las de *alzar* he dado una estructura nueva, y no usada hasta ahora por los organistas españoles ni extranjeros (...)<sup>479</sup>

Consiste en la suma de un breve movimiento introductorio y el cuerpo principal de la composición. La lógica y utilidad de esta forma binaria alcanza su más clara expresión en lo que él llama piezas de *alzar*, esto es, para tocar durante la parte de la liturgia tradicional romana que recibe el nombre de *Canon Missae*. Estas piezas reciben el nombre de *Elevación*, y sus dos movimientos se llaman respectivamente *adoración* y *plegaria*. La adoración es un breve preludio compuesto habitualmente de cortas frases, de longitud regular y ritmo homofónico, que son separadas por silencios. Su espíritu debe ser de improvisación, dado que el momento para el que están destinadas tiene una duración variable. Por su parte, las plegarias son piezas concebidas a modo de piezas breves<sup>480</sup>, con forma mayoritariamente ternaria.

Esta estructura binaria será seguida casi al pie de la letra por diversos organistas en las décadas siguientes, sobre los cuales Eslava ejerció directa o indirectamente una influencia decisiva.

---

477 Eslava Elizondo, Hilarión: “Breve memoria...”, *op. cit.*, p. 19.

478 Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, *op. cit.*, p. 220.

479 Eslava Elizondo, Hilarión: “Del género orgánico”, *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, *op. cit.*, p. 27.

480 Cf. Eslava Elizondo, Hilarión: “Elevación nº 1”, *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, *op. cit.*, p. 34.

## La transición al romanticismo

La transición al romanticismo en la música española para órgano está asociada estrechamente a la llegada de los nuevos instrumentos. Por una parte, la sonoridad de éstos era más densa y pastosa, por el predominio de los fondos sobre las mixturas, por la mayor talla de los tubos, y por el estilo de armonización con más alta presión de aire. En la música, esta sonoridad favorece las texturas más llenas y la intensidad expresiva de las progresiones armónicas. A ello se une un nuevo gusto en la emisión del sonido que, mediante hendiduras o *dientes* en el *alma* de los tubos, pretendía reducir al mínimo los ruidos naturalmente adyacentes al ataque del sonido. Lo cual favorecía la articulación ligada, en la que el inicio de cada nota está absolutamente unido al final de la anterior.

Otro elemento técnico decisivo en el cambio de estilo fue la llegada de los pedaleros completos. Eslava ya había lamentado la limitación tradicional de los teclados de contras clásicos. Justificó por razones de orden práctico el hecho de que su música no aproveche las ventajas de los pedaleros modernos, dada la ausencia de este recurso en la mayoría de los órganos de su momento<sup>481</sup>.

La influencia de Eslava se prolongó a través de sus alumnos. Entre ellos destacan dos: Buenaventura Íñiguez (1840-1902) y Felipe Gorriti (1839-1896). Navarros ambos de nacimiento, la evolución de su estilo musical fue muy diferente por influencia de sus respectivos de lugares de residencia. Gorriti, afincado en Tolosa, mantuvo contacto con la música francesa, y esta influencia se refleja en la evolución de su obra para órgano. Íñiguez, sin embargo, en su organistía de la catedral de Sevilla permaneció más o menos en el mismo punto formal y estético en que había quedado la música de órgano con Eslava. En esto seguramente tuvo mucho que ver el que, a diferencia de Gorriti, no tuviera a su disposición en su entorno sevillano más que órganos de estilo barroco-clásico. Ahora bien, conoció la organería moderna y fue un destacado divulgador del trabajo de Aquilino Amezua<sup>482</sup>.

---

481 Eslava Elizondo, Hilarión: *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, Madrid, 1853, p. 27.

482 Del Campo Olaso, Sergio; Moreno Moreno, Berta: “El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental de Aquilino Amezua”, *Musiker. Cuadernos de Música. Homenaje a Aquilino Amezua*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2012, p. 199.

Buenaventura, natural de Sangüesa, murió en Sevilla en 1902, el mismo año en que el P. Donostia iniciaba su noviciado en Lekaroz<sup>483</sup>. La obra organística de Íñiguez tuvo una notable difusión, sobre todo a través de *El misal, el breviario del organista* (1882), que Íñiguez dedicó a la Diputación Foral de Navarra. Para referirme al estilo general de la música de órgano de Íñiguez, reproduzco a continuación unas líneas más extraídas de un trabajo anterior:

Íñiguez se muestra conciso y eficaz en la elección de la textura y figuración de sus piezas. Aparecen a veces octavas paralelas en una misma mano, pero siempre en valores relativamente lentos, de modo que predomine la búsqueda de una mayor sonoridad en la proyección de un trazo melódico sobre el vigor percusivo frecuente en los pasajes análogos del repertorio pianístico. Encontraremos también un uso ocasional del bajo de Alberti, pero Íñiguez se preocupa de reflejar en la notación la necesidad de ligar bien la voz que asume la parte más relevante en el contrapunto.

Su música para órgano es más bien sencilla. Su textura suele estar constituida por dos o tres partes de contrapunto, que dan lugar a cuatro o más voces en pasajes concretos debido al refuerzo de acordes o redoblamientos de octava. El lenguaje armónico no difiere sustancialmente del empleado por los músicos de la generación anterior, con Eslava a la cabeza: tríadas mayores y menores, séptimas disminuidas y de dominante, acordes de sexta aumentada, cromatismos, melodías en terceras o sextas paralelas, uso abundante de las progresiones, recurso a los grados propios de la tonalidad relativa, etc.<sup>484</sup>

Íñiguez representa la línea continuista respecto al estilo de Eslava. Pero para el objeto de estudio de este trabajo es de mucha más relevancia otra línea de evolución: la que, a través de Gorriti, orienta el legado de Eslava hacia el romanticismo.

Felipe Gorriti, natural de Uharte-Arakil, fue organista en Tafalla y Tolosa. Es en Tolosa, sobre todo en las últimas décadas, donde su estilo empieza a adquirir rasgos románticos<sup>485</sup>. El carácter de Gorriti como puente entre la escuela de Eslava (clasicismo) y la generación “del motu proprio” (romanticismo) ha sido abordado ya por Elizondo<sup>486</sup> y Moreno<sup>487</sup>.

---

483 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 24.

484 Del Toro Sola, Raúl: “La obra para órgano de Buenaventura Íñiguez”, en Macaya Floristán, Jesús María: *Buenaventura Íñiguez. El músico navarro de Sevilla*, Sahats Servicios Editoriales, 2015, pp. 169-171.

485 Moreno Moreno, Berta: *Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, p. 270.

486 Elizondo Iriarte, Esteban: “Felipe Gorriti, figura clave en la transición del barroco al romanticismo en la música española para órgano”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 357-378.

487 Moreno Moreno, Berta: “Precedentes del Motu Proprio en la música religiosa de Felipe Gorriti”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 179-194.



La obra para órgano de Gorriti se compone principalmente de piezas de destino litúrgico. Al igual que su condiscípulo Íñiguez, utilizó ampliamente la estructura bipartita heredada de Eslava, en las *Elevaciones*. También cultivó el muy tradicional género de los versos, que después del motu proprio caería en desuso, componiendo cinco juegos de ellos. Abordó también el género del ofertorio, el más extenso y musicalmente lucido de cuantos se cultivaban en el repertorio organístico de la época. También aquí se percibe la influencia de Eslava en la inspiración que toma del canto llano para algunos de ellos.

Junto a estas composiciones explícitamente litúrgicas, Gorriti mostró su acercamiento al romanticismo al cultivar nuevos géneros desvinculados de la práctica organística tradicional. Es el caso de sus dos marchas fúnebres y de las sonatas<sup>488</sup>.

El lenguaje de Gorriti es mucho más avanzado que el de Íñiguez. En su obra puede percibirse una clara evolución. Sus primeras obras, especialmente las compuestas durante su estancia en Tafalla, se someten a las directrices heredadas. Pero en sus años de Tolosa su lenguaje evoluciona notablemente. La armonía se hace más rica en modulaciones y variedad de acordes, y la textura adquiere una mayor densidad. Esta referencia a la sonoridad romántica se percibe especialmente en el quinto de sus *Versos para el Magnificat* de 1882, en el que aprovecha de modo evocador el contraste sonoro entre teclados.

Pese a esta evolución en su lenguaje, Gorriti permaneció en ciertos aspectos unido a la escuela anterior, especialmente por su falta de dominio del pedal, con lo que de ello se derivaba en la escritura para los teclados manuales.

---

488 Moreno Moreno, Berta: *Felipe Gorriti ...*, op. cit., pp. 262-265.

## **La escuela organística española del motu proprio: autores**

Felipe Gorriti es el principal introductor del estilo romántico en la música para órgano del País Vasco, siendo sus alumnos más destacados en el ámbito del órgano Eduardo Mocoroa e Ignacio Busca de Sagastizabal. Junto a ellos hubo muchos nombres más, que constituyeron el entorno organístico principal del P. Donostia durante toda su vida. Estos autores conforman el núcleo vasco, el más numeroso e influyente de la generación del motu proprio. En su mayor parte se trata de músicos guipuzcoanos, con presencia menor de vizcaínos como Iruarrizaga o alaveses como Guridi. La especial influencia ejercida en este grupo por los navarros Felipe Gorriti, Martín Rodríguez Seminario y, en menor medida, Bonifacio Iraizoz, así como la vinculación con Navarra de Tomás Elduayen, José María Beobide y el propio P. Donostia, me ha llevado a agruparlos a todos ellos en la que he dado en llamar *área vasco-navarra*.

El segundo foco en importancia se dio en Cataluña, especialmente en Barcelona. Los he agrupado en el *área catalana*. Su actividad estuvo concentrada principalmente en su tierra de origen, más allá de la notable difusión que fuera de ella tuvieran las composiciones o interpretaciones de sus miembros.

Por otra parte, el origen valenciano de un autor tan relevante como Eduardo Torres, así como la importante labor realizada por Alfonso Tito me han parecido suficientes para establecer también un *área valenciana*.

Finalmente, en el panorama de la música organística española del motu proprio aparecen una serie de maestros de importancia menor que, pese a su procedencia dispar, pueden ser geográficamente vinculados por su proximidad a la ribera del río Ebro, no sólo en cuanto a su lugar de origen, sino también a las ciudades en que desempeñaron su labor musical. Este eje va desde Zaragoza a Logroño, pasando por la ribera de Navarra. Es el caso del navarro de Peralta Fermín Irigaray, asentado en Logroño; o del logroñés Gregorio Arciniega, que terminó asentándose en Zaragoza. A estos autores los he incluido en la que llamado *área del Ebro*.

Naturalmente, estas áreas que he definido no agotan ni muchísimo menos la descripción de la realidad organística del motu proprio en España. La vida organística de la primera mitad del s.

XX estuvo constituida por centenares de músicos ejerciendo su labor cotidiana en catedrales, parroquias, monasterios o centros varios de enseñanza. Iría mucho más allá de los objetivos de este trabajo pretender siquiera una enumeración exhaustiva. He decidido trazar esta panorámica, por tanto, limitándome a los autores más presentes en las ediciones de música de órgano que circularon en ese momento histórico en España, con especial atención a los procedentes de región geográfica más claramente vinculada al P. Donostia.

### ***Área vasco-navarra***

Cronológicamente, Eduardo Mocoroa Arbilla (1867-1959) es una figura temprana en el movimiento del motu proprio. Por su longevidad, Mocoroa fue testigo privilegiado de todo el proceso musical e intelectual que se desarrolló en el campo del órgano durante esas décadas. Nace cuando todavía faltan once años para la muerte de Hilarión Eslava. Conoce de cerca, como alumno, a Felipe Gorriti, y le sucede como organista de Santa María de Tolosa. Recién estrenado el siglo XX, y una vez desencadenado el movimiento de reforma de la música religiosa en consonancia con las directrices del papa Pío X, se integra en él y se convierte en uno de sus primeros y más entusiastas militantes<sup>489</sup>. Y llega a vivir más años que otros protagonistas bastante más jóvenes, como Nemesio Otaño o el propio P. Donostia.

Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1950), natural de Zumárraga, estudió en Tolosa con Gorriti, y más tarde en el Conservatorio de Madrid con Emilio Arrieta (composición), Manuel Mendizábal (piano) y Román Jimeno (órgano). Fuera del ámbito académico estudió también con Enrique Morera. Fue organista de diversas iglesias madrileñas, y finalmente obtuvo por oposición la plaza de organista en la importante iglesia de San Francisco el Grande<sup>490</sup>. Allí desarrolló una importante labor de difusión de la música sacra según las indicaciones del motu proprio<sup>491</sup>. Busca de Sagastizábal se convirtió en uno de los compositores más conocidos de música religiosa española durante la primera mitad del s. XX, principalmente en el ámbito

---

489 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás Elduayen”, *Revista de Musicología*, XXIX/2, 2006, p. 628.

490 Preciado, Dionisio: “Busca de Sagastizábal, Ignacio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, vol. 2, p. 806.

491 Myers Brown, Sandra: “La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936)”, *Revista de Musicología*, XXV/2, 2002, pp. 363-387.

de la música vocal. Sin embargo, su producción para órgano conocida no parece ir mucho más allá de las dos piezas recogidas en la *Antología Moderna Orgánica Española* que vio la luz, dirigida y coordinada por Nemesio Otaño, en 1909.

Martín Rodríguez Seminario (1871-1961) es otra de las figuras veteranas dentro de la generación del motu proprio, y, al igual que Mocoroa, longevo. Nacido en Pamplona, recibió su formación musical en la Academia Municipal de esta ciudad, centro que no tardó en incluirlo en el listado de sus alumnos ilustres<sup>492</sup>. Después Martín Rodríguez continuó ampliando sus conocimientos de modo autodidacta, hasta alcanzar un “absoluto dominio técnico de todas las asignaturas musicales”, en las palabras de su discípulo Luis Urteaga. Urteaga admiraba especialmente su competencia como compositor e improvisador en el órgano, no dudando en calificarlo como “uno de los más notables ejecutantes e improvisadores de España”<sup>493</sup>. El estilo de su música obtuvo una valoración muy favorable en el Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907<sup>494</sup>.

Juan María Ugarte (1878-1956) desarrolló una curiosa carrera musical. Habiendo logrado el puesto de maestro de capilla de la catedral de Zamora, renunció a él para ser organista del pueblo de Albistur (Guipúzcoa), y acabó como organista auxiliar de la catedral de San Sebastián. Por su carácter tímido llevó una existencia de músico aislado<sup>495</sup>, pero sus composiciones son especialmente avanzadas en su lenguaje.

Nemesio Otaño Eguino (1880-1956) es una figura fundamental en la aplicación de las directrices del motu proprio en España. Muy familiarizado con los Cavaillé-Coll de Loyola, San Sebastián y su Azkoitia natal, apoyó a organeros autóctonos como Aquilino Amezua e Ignacio Fernández Eleizgaray. La relevancia de su labor para la música de órgano es doble: como recopilador y editor, y como compositor. En 1909 dio a la imprenta su *Antología Moderna Orgánica Española*, en la que se contenían piezas de diversos autores a los que él

---

492 Nagore Ferrer, María (2006): “La Escuela Municipal de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX”, *Revista Príncipe de Viana*, nº 238, 2006, p. 554.

493 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de...”, *op. cit.*, p. 619.

494 Bagüés Erriondo, Jon: “Rodríguez Seminario, Martín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores, 2002, vol. 9, p. 317.

495 Ansorena, José Luis: “Ugarte, Juan María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores, 2002, vol. 10, p. 551.

mismo había solicitado su colaboración. Esta obra tiene un carácter singular dado que se aparta del formato habitual de pequeñas piezas de no mucha dificultad, modelo mayoritario en España en aquellos años, y que el mismo Otaño frecuentará en las recopilaciones que elaboró posteriormente (*Antología Orgánica Práctica I y II*). Las obras recogidas en la *Antología Moderna Orgánica Española* causaron muy buena impresión en el extranjero<sup>496</sup>. Por otra parte, la voluntaria ambición formal y técnica de este recopilatorio no deja de expresar la atracción que Otaño sintió hacia la faceta del órgano como instrumento de concierto, y que él mismo cultivó como intérprete<sup>497</sup>. Como compositor, Otaño manifiesta también su gusto por el gran repertorio. Su música gusta de las grandes sonoridades, las texturas llenas, con grandes acordes, y con mayor presencia del canto gregoriano en sus composiciones de la década de 1930<sup>498</sup>.

Bernardo Gabiola (1880-1944) tiene un papel fundamental en el órgano español del s. XX. Estudió en Bruselas composición con Edgar Tincl y órgano con Adolphe Mailly, quien a su vez había sido alumno de Lemmens. Gabiola, por tanto, recibió la escuela de Lemmens por una línea muy directa. En Bruselas permaneció hasta 1905. A su regreso participó en los congresos de música sagrada de Valladolid (1907) y Sevilla (1908). En 1912 ganó por oposición la plaza de profesor de órgano en el Real Conservatorio de Madrid, y desde 1923 enseñó también el órgano en el Seminario Conciliar de Madrid y en la nueva Escuela Superior de Música Sagrada, fundada por Luis Iruarizaga<sup>499</sup>.

Luis Urteaga (1882-1960) estudió desde 1902 con Martín Rodríguez en Balmaseda. Después de ser organista en Berastegi y Zumaia, desde 1920 fue titular de la parroquia de San Vicente de San Sebastián, y después profesor del conservatorio de esta ciudad<sup>500</sup>. De su música afirma Elizondo que es un buen exponente del estilo organístico de los autores de su época, que trataban de “favorecer un concepto armonioso y sonoro equilibrado, agradable, profundo,

---

496 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XXX/2, 2007, p. 488.

497 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño...”, *op. cit.*, pp. 480-481.

498 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño...”, *op. cit.*, p. 501.

499 Nagore Ferrer, María: “Gabiola Lazpita, Bernardo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2002, vol. 5, p. 299.

500 Ansorena, José Luis: “Urteaga Iturrioz, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores, 2002, vol. 10, p. 600

respetuoso con el ámbito religioso, subordinado a las características tímbricas impuestas por el órgano romántico”<sup>501</sup>. Elizondo detecta dos grandes áreas en la producción organística de Urteaga. Por una parte, las composiciones de “gran formato o formato de concierto”. En este grupo se incluirían entre otras *Cantabile* (1909); *Allegro maestoso* (1910); *Fantasía religiosa* (1914); *Tríptico del Buen Pastor* (1953) y *Sant Ramón* (1954). Un segundo grupo estaría constituido por las colecciones de piezas más o menos breves, con finalidad litúrgica. En este grupo se contarían las seis *misas para órgano* publicadas a partir de 1913 (la quinta de las cuales dedicada al P. Donostia<sup>502</sup>); *Ofrenda al beato Pio X* y *Misa en honor de Santiago Apostol* (ambas datadas en 1941-42), entre otras<sup>503</sup>.

José María Beobide Goiburu (1882-1967) fue natural de Zumaia (Guipúzcoa). Hombre al parecer de muy elevada cultura, poseyó además otras muchas cualidades humanas que le granjearon la simpatía y el reconocimiento tanto en su entorno de Pamplona como en Burgos, la otra ciudad a la que estuvo vinculado especialmente. Su calidad como compositor quedó refrendada por varios galardones. Entre ellos, el primer premio obtenido ex æquo con Juan Bautista Lambert en el Congreso de música religiosa de Sevilla, o el primer premio de la Biblioteca Sacro-Musical de la editorial Alier<sup>504</sup>. Beobide ejerció como organista primero en la iglesia de los jesuitas de Quito (Ecuador), desde 1923. Después de una estancia en Estados Unidos, volvió a España y permaneció varios años como organista del Cavaillé-Coll de La Merced, en Burgos. En 1930 se desplazó a Pamplona, donde fue organista de la iglesia de Jesús y María, y profesor en la Academia Municipal de Música<sup>505</sup>.

Bonifacio Iraizoz Unciti (1883-1951), pamplonés, fue alumno de Joaquín Maya. Desde 1911 fue organista de la parroquia de San Saturnino de Pamplona. Entre sus alumnos se contaron organistas de diversas catedrales españolas, como Belzunegui en Burgos, Jaunsaras en Ourense, Sotés en Vitoria, su propio hijo Pío en Pamplona, así como el P. Olazarán de Estella,

---

501 Elizondo Iriarte, Esteban: “La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882-1960)”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, pp. 333-334.

502 *Musica Sacro-Hispana*, noviembre-diciembre 1919, pp. 1-19.

503 Elizondo Iriarte, Esteban: “La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882-1960)”, *op. cit.*, pp. 332-333.

504 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de...”, *op. cit.*, pp. 637 y ss.

505 López Calo, José: “Beobide Goiburu, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999, vol. 2, p. 373.

entre otros<sup>506</sup>. Iraizoz fue un destacado promotor de los criterios del motu proprio en Navarra, y sus primeras composiciones reflejan su adhesión a este movimiento<sup>507</sup>. A partir de la década de 1930 su música experimentó una notable modernización, llegando a grados notables de complejidad armónica en su *Ecce panis angelorum*<sup>508</sup>. Esta pieza fue incluida por Iraizoz en las tres composiciones para órgano que dedicó y envió en 1941 a Bernardo Gabiola, encargado de recopilar obras de diversos autores con destino a un proyectado homenaje al P. Otaño<sup>509</sup>.

José María Usandizaga Soraluze (1887-1915) asistió desde 1902 a las clases de Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París. La orientación tradicional y académica de este centro no fue el entorno más cómodo para sus inclinaciones como compositor, más cercanas a la nueva música que se estaba haciendo en París en esos comienzos de siglo. Entre sus influencias, además de los autores impresionistas, han de citarse la música rusa y Puccini<sup>510</sup>. Usandizaga escribió para órgano sobre todo en su primera época después de regresar de París, en la que se dedicó principalmente a los géneros religioso y popular. Conocedor de su experiencia parisina, el P. Donostia le consultó en junio de 1909 sobre la conveniencia de estudiar contrapunto y fuga con un alumno de d'Indy, Vicente M<sup>a</sup> Gibert<sup>511</sup>.

Gaspar de Arabaolaza (1885-1959) nació en Urretxu (Guipúzcoa). Estudió en Valladolid con Vicente Goicoechea, y después en Madrid con Valentín Arín. En el monasterio de Silos estudió profundamente el canto gregoriano, y en El Escorial se inició de la mano del P. Luis Villalba en el mundo de la paleografía y la investigación musical. En 1909 obtuvo la plaza de maestro de capilla de la catedral de Zamora, y allí permaneció toda su vida<sup>512</sup>. Entre sus obras

---

506 Sagaseta Aríztegui, Aurelio: "Iraizoz Unciti, Bonifacio", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 6, p. 466.

507 Legasa Sagaseta, Francisco Javier: "Bonifacio Iráizoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del "Motu Proprio"", *Revista Príncipe de Viana*, n.º 67, 2006, p. 686.

508 Legasa Sagaseta, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 690.

509 Elizondo Iriarte, Esteban: "El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX", *Revista de Musicología*, XXX/2, 2007, p. 526.

510 Nagore Ferrer, María: "Usandizaga Soraluze, José María", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 612-614.

511 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, *op. cit.*, p. 37.

512 Martín Galán, Jesús: "Arabaolaza Gorospe, Gaspar de", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999, vol. 1, pp. 504-505.

para órgano destaca el *Salterio orgánico para la Santa Misa armonizada. Breves piezas muy fáciles para armonio*.

Jesús Guridi (1886-1961) estudió en la Schola Cantorum de París, teniendo entre sus profesores a Decaux (órgano) y a d'Indy (contrapunto y fuga). Más tarde recibió enseñanzas del belga Joseph Jongen<sup>513</sup>. En 1908 participó en un concierto de órgano, junto a Bernardo Gabiola, en el marco del II Congreso de música sagrada, celebrado en Sevilla. Después de la guerra civil asumió la cátedra de órgano del Conservatorio de Madrid, en la que cultivó un repertorio inspirado especialmente, según confesión propia, en la escuela de Guilmant<sup>514</sup>.

Luis Iruarizaga (1891-1928) estudió en Balmaseda con Martín Rodríguez. Fundó en 1917 la importante revista *Tesoro Sacro Musical*, y en 1923 la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid. En su obra coexisten rasgos cecilianos, además de una notable presencia del canto gregoriano y el folclore vasco<sup>515</sup>.

José Uruñuela (1891-1963), después de iniciarse con su padre, fue más bien autodidacta en materia musical. Se interesó mucho por los compositores antiguos, y muy especialmente por Mozart<sup>516</sup>.

Miguel Echeveste (1893-1962) estudió el órgano con Gabiola en Madrid, y después se desplazó a París, donde recibió enseñanzas de Widor<sup>517</sup>. En 1927 fundó en Pamplona la *Escuela de organistas de Navarra*, que al cabo de los años de consolidó como clase oficial de órgano del Conservatorio “Pablo Sarasate” de la ciudad<sup>518</sup>. A partir de 1919 inició una notable actividad como concertista que adquirió notable impulso sobre todo en las décadas de 1930 y

---

513 Bagüés Erriondo, Jon: “Guridi Bidaola, Jesús. I”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores, 2000, vol. 6, p. 135.

514 Ayarra Jarne, José Enrique: “Jesús Guridi y el órgano español del s. XX”, *Revista de Musicología*, X/3, 1987, p. 940.

515 Martínez Rodríguez, Rafael: “Iruarizaga Aguirre, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 6, p. 484.

516 Ansorena, José Luis: “Uruñuela Fernández de Larrea, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2002, vol. 10, p. 611.

517 Sagasetta Ariztegui, Aurelio: “Echeveste Arrieta, Miguel”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, p. 591.

518 Del Toro Sola, Raúl: “Miguel Echeveste Arrieta y la Escuela de Organistas de Navarra (1927-1957)”, *Príncipe de Viana*, n.º 257, 2013, pp. 51-70.



1940<sup>519</sup>. Entre sus composiciones para órgano, aparte de varias piezas inéditas de juventud, son de citar los *Versos* (1938) y su obra más conocida e interpretada, el *Magnificat*, publicado en 1945.

### ***El entorno capuchino***

En estrecha relación con el entorno vasco-navarro ha de hacerse una mención al ambiente más próximo del P. Donostia: el de sus propios compañeros de vida religiosa, especialmente en el colegio de Lekaroz.

El P. Tomás de Elduayen (1882-1953) estudió armonía y contrapunto en Lekaroz con Ismael Echezarra, siendo condiscípulo del P. Donostia. Ordenado sacerdote en diciembre de 1907, dos años después fue destinado a Chile y luego a Argentina. En 1920 volvió a Lekaroz, y luego fue destinado a Fuenterrabía. Fue entonces cuando comenzó a publicar composiciones<sup>520</sup>. Su música “desarrolla un estilo de armonía cromática que daría luego paso a un lenguaje más directo y personal fundamentado en una armonía libre, impresionista, con algunas incursiones en la politonalidad”<sup>521</sup>.

Fue hombre de gran cultura, y en materia musical, después de las clases de Echezarra, siguió un proceso autodidacta. Fue autor de un gran número de obras. La parte de su producción destinada al órgano comparte las características predominantes en la generación del motu proprio: piezas en general breves y no demasiado exigentes técnicamente, cuyo destino prioritario era el uso práctico, cotidiano, durante la liturgia. De hecho, el P. Donostia dejó dicho que Elduayen se contentaba con un armónium para dar cauce a su creación para tecla, y que este instrumento fue el principal destino de sus obras<sup>522</sup>. Ondarra describió en él una evolución en el estilo que, partiendo del abundante cromatismo en la armonía, desembocó en

---

519 Del Toro Sola, Raúl: *Miguel Echeveste Arrieta. Concertista y pedagogo del órgano*, trabajo de suficiencia investigadora realizado bajo la dirección del tutor Marcos Andrés Vierge, Universidad Pública de Navarra, 2010, p. 34.

520 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de...”, *op. cit.*, p. 655.

521 Ondarra, Lorenzo: “Elduayen, Tomás de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. IX, pp. 646-647. Citado en Elizondo Iriarte, *op. cit.*

522 Donostia, P. José Antonio de: “Adios al P. Tomás de Elduayen”, *Lecároz*, 2ª Ep., 4-5-6 (1953), p. 143. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 109.

un lenguaje “más directo y personal”, impresionista y con cierta presencia de la atonalidad<sup>523</sup>. Posiblemente a eso mismo se refería el P. Donostia al decir de él que “ensanchó los moldes que él conoció en su juventud dándoles un aire nuevo”, reconociendo en él a un músico que, si bien no podía ser calificado de vanguardista ni rupturista en el estilo, sí supo trascender los lugares comunes de la composición: “no eran sus composiciones religiosas otros tantos bajetes de escuela”<sup>524</sup>.

Elduayen tuvo gran amistad con el P. Donostia, y según se recoge en el diario de este último, fueron compañeros inseparables en las actividades musicales de Lekaroz, ya sea dentro del colegio, como en los desplazamientos a lugares cercanos que acostumbraban a hacer. En 1949 el P. Donostia facilitó al P. Elduayen la publicación, en la casa Boileau, de sus *Preludios sobre temas populares vascos*<sup>525</sup>.

Saturnino de Legarda (1896-1970) estudió en Pamplona con Bonifacio Iraizoz y en San Sebastián con Luis Urteaga. No convivió en Lekaroz con el P. Donostia, pero recibió orientaciones musicales de éste por correspondencia, así como del P. Tomás Elduayen. Vivió en Argentina desde 1924 hasta 1965, cuando regresó destinado a Logroño. Legarda mantuvo en Argentina relación con importantes personalidades musicales de prestigio internacional, y especialmente con Manuel de Falla, con quien tuvo especial amistad<sup>526</sup>. Compuso abundante música religiosa y de órgano.

De 1928 data su álbum para órgano *Lira Sacra*, en la que el modo de tratar el gregoriano recuerda al de su maestro Urteaga, con armonías clásicas de ambiente tonal y conducción de voces un tanto escolástica. Los efectos sugerentes de la modalidad gregoriana se concretan en series de acordes perfectos paralelos. La construcción melódica es también clásica, siguiendo el modelo antecedente-consecuente y tomando como base la repetición intensificada de motivos breves.

---

523 Ondarra, Lorenzo: “Elduayen, Tomás de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. IX, pp. 646-647.

524 Donostia, P. José Antonio de: “Adiós al P. Tomás de Elduayen”, *op. cit.*

525 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia al P. Tomás de Elduayen (28-XII-1949).

526 Sagardia, Ángel; Sánchez Ekiza, Carlos : “Saturnino de Legarda”, en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/79811>, última consulta efectuada el 31-XII-2016.

De carácter bastante diferente es su *Ceciliana n.º 1* de 1930, para gran órgano de tres teclados y pedal. Presenta un claro estilo gregorianizante, con secuencias en cuartas paralelas y acordes compuestos de yuxtaposiciones diatónicas dentro del modo. Se asemeja a Tournemire, incluso en el uso de más de tres pentagramas con el fin de reflejar distintas melodías o diseños que jueguen libremente.

Finalizo este apartado refiriéndome al P. Hilario Olazaran de Estella (1894-1973), no porque tenga en su haber música para órgano, sino por su especial cercanía humana y musical con el P. Donostia. Olazaran estudió con Bonifacio Iraizoz en Pamplona y con Francisco Escudero en San Sebastián. En Lekaroz coincidió con el P. Donostia, con quien llegó a trabar una gran amistad, y de quien recibió lecciones de composición. Más tarde se desplazó a Solesmes, donde estudió gregoriano. En 1936 fue destinado a Argentina, donde permaneció hasta 1963. Además de publicar varias composiciones de música vocal religiosa y profana, Olazaran se dedicó sobre todo a la divulgación del txistu y su música<sup>527</sup>.

### **Área catalana**

Domingo Mas i Serracant (1870-1944) es una de las más conocidas figuras del ámbito catalán. Nacido y fallecido en Barcelona, contó entre sus profesores a Felipe Pedrell, e incluso recibió consejos de Enrique Granados, con quien le unía una relación de amistad. Además, colaboró estrechamente con él como subdirector de la Academia Granados, cargo que ocupó después también en la Academia Marshall. En estos centros impartió además la enseñanza de diversas asignaturas. Sin embargo, Domingo Mas Serracant ha pasado a la historia principalmente como un compositor de repertorio sacro, género al que le impulsó sin duda su dedicación como organista y maestro de capilla en diversas iglesias de Barcelona. Ha de citarse también su condición de fundador de la revista *España Sacro-Musical*, que se publicó entre 1930 y 1936<sup>528</sup>.

---

527 Sagardia, Ángel: "Alejandro María Olazarán Salanueva", en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/102448>, última consulta efectuada el 31-XII-2016.

528 Millet i Loras, Lluís: "Mas Serracant, Domingo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 322-323.

Josep Cumellas Ribó (1875-1940) se formó con Eusebi Daniel en Barcelona, y a través de éste, que había estudiado en Bruselas con Mailly, le llegó la escuela de interpretación francobelga. Sin embargo, a diferencia de Daniel, Cumellas no tuvo en el órgano el centro de su vida musical. Fue director musical de importantes iglesias barcelonesas, como la de San Felipe Neri de Gracia o la de Nuestra Señora de Pompeya. A buen seguro la interpretación organística formó parte de su trabajo en estos lugares. Tuvo una importante labor como director de coros y profesor de composición en la famosa Academia Granados y en otros centros<sup>529</sup>.

Josep Sancho Marraco (1879-1960), natural de La Garriga, recibió su primera formación musical en la escolanía de la catedral de Barcelona. Entre sus maestros tuvo a J. Viñas (piano), Mas i Serracant y José Marraco, tío suyo. A partir de 1895 fue organista y luego maestro de capilla de la parroquia de San Agustín de Barcelona, y en 1923 llegó a la catedral barcelonesa como maestro de capilla. Entre su cargos relacionados con la música sacra hay que destacar la de censor de la Asociación Ceciliana Española, y el de vocal de la Comisión Diocesana de Música Sagrada de Barcelona, a partir de 1927. En lo que respecta a su música de órgano, colaboró con Nemesio Otaño en su *Antología orgánica práctica*, y también su faceta creadora para el órgano encontró lugar en los recopilatorios del abbé Joubert<sup>530</sup>.

Juan Bautista Lambert (1884-1945) tuvo como profesor en Barcelona a Mas Serracant. Fue organista del Palau Nacional de Barcelona desde 1929, año en que también colaboró como organista en un ciclo de conferencias sobre el motu proprio que se celebró en esa ciudad. Durante la década de 1930 su música religiosa alcanzó notable divulgación por toda España. Años antes había sido elogiado por Otaño a propósito de su faceta como organista y compositor para este instrumento<sup>531</sup>.

---

529 Bonastre, Francesc: “Cumellas i Ribó, Josep”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, p. 315.

530 Llorens Cisteró, José María: “Sancho Marraco, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, 2002, vol. 9, pp. 699-700.

531 Ezquerro Esteban, Antonio: “Lambert Caminal, Juan Bautista”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 6, p. 713.

Josep Maria Padró i Ferrer (1884-1959) fue organista de la catedral de Girona (1906), y después de la de Barcelona (1954). Para órgano compuso una *Fuga para gran órgano* y una *Tocata para órgano*<sup>532</sup>.

Josep Muset i Ferrer (1889-1957) estudió en la Schola Cantorum de París, recibiendo las enseñanzas de Louis Vierne en el contrapunto y la improvisación. Desde 1936 desarrolló una carrera como concertista de órgano que le llevó a actuar en Francia, Bélgica, Australia, Estados Unidos y Canadá. Desde 1949 fue organista de la catedral de Barcelona y catedrático de Armonía y Composición en el Conservatorio del Liceo<sup>533</sup>.

Antoni Massana (1890-1966) fue discípulo de Granados, Pedrell y Taltabull. De este último, discípulo de Reger en Munich, recibió Massana una influencia muy directa del romanticismo tardío alemán. A este estilo se afilió Massana con todo entusiasmo, definiéndose como un “neorromántico” continuador de la Schubert, Wagner y Richard Strauss. Además de la música de órgano, Massana cultivó los géneros de la cantata y el oratorio. La obra para órgano de Massana no ocupa un lugar cuantitativamente grande dentro de su producción, pero a juicio de Josep Soler es la parte más valiosa de su labor compositiva, por el amplio uso del cromatismo llegando hasta la frontera de la misma disolución tonal<sup>534</sup>.

### **Área Valenciana**

Eduardo Torres Pérez (1872-1934) es sin duda una de las figuras fundamentales en el movimiento organístico alrededor del motu proprio. Se formó primero como infantil de la catedral de Valencia, y después en el seminario de esa ciudad. Todavía muy joven, fue primero maestro de capilla de la catedral de Tortosa (Tarragona), y después desempeñó el mismo cargo en la catedral de Sevilla, desde 1910 hasta su muerte. En esta ciudad desarrolló una muy intensa actividad musical. Fue profesor de composición en el conservatorio, y colaboró con diversas entidades musicales, manteniendo además una cercana relación con

---

532 Rifé i Santaló, Jordi: “Padró Ferrer, Josep Maria”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 341.

533 Millet i Loras, Lluís: “Muset Ferrer, Josep”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 7, p. 915.

534 Soler, Josep: “Massana, Antoni”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 336-337.

Manuel de Falla. Casares encuentra en la música de órgano de Torres un lenguaje muy personal, deudor de la influencia del impresionismo francés, y en todo caso superior en interés a sus composiciones en otros campos, como el de la música vocal religiosa<sup>535</sup>. Curiosamente, Torres no parece haber estado inicialmente inclinado hacia el órgano. De hecho, su vida musical no estuvo vinculada formalmente con la interpretación de este instrumento. El primer contacto de Torres con el órgano fue debido a Nemesio Otaño, según confesión de este último. Otaño recordaba la resistencia inicial de Torres cuando le pidió colaborar en su proyecto de creación de un nuevo repertorio religioso acorde con las disposiciones del motu proprio de Pío X. Otaño consideraba que Torres tenía “tendencias libres y modernas”, y que por ello “podía expansionarse gloriosamente en el género orgánico”. Torres se manifestó inicialmente desconocedor de este instrumento y su música, pero después, recibidos algunos modelos sugeridos por el mismo Otaño, le respondió con algunas composiciones que se adecuaban perfectamente a lo que se le pedía, “como si toda la vida se hubiese dedicado a ello”<sup>536</sup>.

Francisco Tito Pérez (1874-1950) accedió a la organistía de Játiva en 1899, recién ordenado sacerdote. En 1908 ganó por oposición la plaza de organista de la catedral de Valencia, aunque no llegó a tomar posesión del cargo. Cuatro años después, sin embargo, lo vemos como segundo organista de este mismo templo, y a partir de 1916 también es organista de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia<sup>537</sup>. Su obra para órgano más importante son las *Escenas Franciscanas*, de 1942, para gran órgano de concierto. Pero también se prodigó en el más habitual por entonces género de las piezas breves con finalidad litúrgica.

## **Área del Ebro**

---

535 Casares Rodicio, Emilio: "Torres Pérez, Eduardo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 415-417.

536 “Una interviú con el P. Otaño a propósito del finado”, *Tesoro Sacro Musical*, Madrid, enero 1935. Citado en Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., ...”, *op. cit.*, p. 484.

537 Climent, José: “Tito Pérez, Francisco”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2002, vol. 10, p. 307.

El zaragozano Ramón Borobia Cetina (1875-1954) ejerció su actividad musical principalmente como compositor y como director de banda y coros. No obstante, dedicó atención notable a la música religiosa, repertorio para el que dejó al menos cuarenta composiciones. Sus primeros años de formación habían transcurrido como infante en la basílica del Pilar. En 1902 ejerció como organista de este importante templo, y a partir de 1921 fue organista de la iglesia de San Pablo de Zaragoza. A su faceta de director y organista hay que añadir la docente, como profesor en varios centros musicales, e incluso la musicológica, como autor de un recopilatorio de composiciones conservadas en el archivo del Pilar<sup>538</sup>. Las composiciones para órgano de Ramón Borobia Cetina que alcanzaron cierta divulgación no son muchas.

Fermín Irigaray Bermejo (1880-1971), natural de Peralta (Navarra), fue organista, director de banda y director también del Orfeón Logroñés<sup>539</sup>.

Gregorio Arciniega Mendi (1886-1967), natural de Logroño, fue organista de la catedral de Jaén (1918), y casi inmediatamente después fue nombrado segundo organista de la catedral de Toledo. Más tarde pasó a ser maestro de capilla del Pilar de Zaragoza. Es de destacar su labor como investigador de la música antigua conservada en diversos archivos<sup>540</sup>. Fruto de este faceta es su *Gran Final* para órgano, sobre un himno de Vísperas del Mtro. Cáseda ( s. XVII).

---

538 Casares Rodicio, Emilio: “Borobia Cetina, Ramón”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999, vol. 2, p. 638.

539 Pérez Ollo, Fernando: “Irigaray Bermejo, Fermín”, *Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, tomo 6, p. 189.

540 Jiménez Caballé, Pedro: “Arciniega Mendi, Gregorio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999, vol. 1, p. 607.

## **La música de órgano en la generación de motu proprio**

### ***El inicio del siglo XX***

Los años iniciales del siglo XX acogen la transición entre el estilo romántico introducido principalmente por Gorriti y sus alumnos y el lenguaje que se asentará después de la promulgación del motu proprio. Los acontecimientos fundamentales para la música de órgano en España en ese momento son el Congreso de Valladolid de 1907, que tanta atención prestó a este instrumento, y las publicaciones de música que por impulso de éste fueron apareciendo.

En este apartado me referiré a diversas composiciones de importancia escritas con anterioridad al Congreso de Valladolid de 1907, y que vienen a representar un prólogo de lo que será la composición para órgano en las décadas posteriores.

Como precedente inmediato del motu proprio puede citarse el *Ofertorio* en *la* bemol publicado por Eduardo Mocoroa en 1903<sup>541</sup>. Inmediatamente posteriores al documento papal son una serie de composiciones escritas por José María Usandizaga cuando era alumno de la Schola Cantorum de París. Entre ellas, las 5 *Pièces* op. 15<sup>542</sup> y la *Pieza sinfónica* op. 25<sup>543</sup>.

Entre las 5 *pièces* op. 15 se contiene una *Entrée*, que en 1946 mereció ser recuperado por T.L. Pujadas para su muy divulgado *Órgano Sacro-Hispano*<sup>544</sup>. Es un buen modelo de lo que lo que predominará en el órgano español en las décadas siguientes. Como el resto de esta colección, es una pieza breve y técnicamente no exigente, que no requiere el uso del pedal. De muy diferente naturaleza es la *Pieza Sinfónica* op. 25<sup>545</sup>. Obra de notables proporciones, su estructura y fisonomía la orientan más al concierto que a la liturgia. Es de señalar, en su segundo movimiento, el motivo del acompañamiento en la mano izquierda, claramente inspirado en el *Andante sostenuto* de la *Symphonie Gothique* de Widor.

---

541 *Repertorio Sacro Musical*, año III, nº 30, Zaragoza, 15 de junio 1903, pp. 51-60.

542 Eresbil, A50/147.

543 Eresbil, A50/152.

544 Pujadas, Tomás L. (ed.): *Órgano Sacro-Hispano, Repertorio Orgánico de autores españoles contemporáneos*, Madrid, Co. Cul. S.A, 1959, pp. 13-14.

545 Elizondo Iriarte, Esteban (ed.): *Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980)*, San Sebastián, Duo Seraphin, 2007, pp. 391-398.



En mayo de 1905 Mocoroa escribió su *Elevación y Plegaria en la menor*, en la que es relevante el uso de esta estructura bipartita ideada por Eslava. Esta pieza, no obstante lo temprano de su composición, apareció publicada muchos años después<sup>546</sup>.

También en 1905 escribió Gabiola su *Fuga para órgano en fa sostenido menor*, publicada en 1909 por Otaño en la *Antología Moderna Orgánica Española*. Esta fuga muestra un carácter un tanto escolástico desde la exposición, con los resabios bachianos del intervalo de séptima disminuida, y lo racional de su fisonomía rítmica. Por otra parte, en esta fuga Gabiola muestra su perfil de virtuoso del instrumento, reflejando en la escritura para pedal un grado de dificultad técnica notable. Son de notar las precisas indicaciones de punta y talón, conforme a la técnica de Lemmens que el autor había aprendido en Bruselas.

Entre 1906 y 1907 compuso Guridi su *Fantasía en sol menor*, que fue premiada en la Exposición Regional de Valencia de 1909<sup>547</sup>. Es una obra de notables proporciones, y claramente apartada del modelo práctico-litúrgico. Muestra claras influencias de César Franck en el diseño de los temas melódicos, en el tipo de progresiones armónicas y en la combinación y desarrollo del material motivico. Junto a estos recursos heredados aparecen también rasgos que serán frecuentes en la música de Guridi, como el uso colorista de los giros modales, y los enlaces efectistas de acordes, como los que tienen sus fundamentales a distancia de tercera mayor o menor. Todo ello es presentado en frases de perfil melódico nítido y clara organización. La escritura, no obstante, muestra ciertos rasgos de inmadurez: momentos de cierta precariedad en la conducción de las voces, uso del pedal como mera duplicación en octava de la voz grave del manual, así como una reiteración en la presentación del material que cabría juzgar como excesiva, al menos en ciertos momentos.

---

546 *Tesoro Sacro Musical*, sección orgánica, febrero-marzo 1951, pp. 1-4.

547 Elizondo Iriarte, Esteban (ed.): *Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980)*, San Sebastián, Duo Seraphin, 2007, pp. 323 y ss.

### ***Los proyectos editoriales***

Más arriba he citado a Pedrell respecto al despertar de la edición de música religiosa a raíz del motu proprio. Pedrell ha sido considerado como la figura de referencia en los momentos inmediatamente anteriores al motu proprio, y lógicamente en los primeros pasos dados después<sup>548</sup>. Antes del motu proprio Pedrell había comenzado una publicación periódica de música religiosa, el *Salterio sacro-hispano*. Después del motu proprio el Salterio reanudó sus publicaciones, con una atención muy especial al repertorio polifónico antiguo español. Las obras de nueva composición son, en su práctica totalidad, música vocal en la que el órgano aparece sólo como acompañante. Las piezas para órgano solo provienen todas de los siglos XVI al XVIII.

Una de las consecuencias más visibles e influyentes de los congresos de música sacra fue el proyecto de construir un nuevo repertorio español para órgano. Esta idea se concretó en la elaboración de diversos recopilatorios, que incluían composiciones de diferentes autores. Este modelo estaba ya presente en otros países. Pueden citarse al respecto las colecciones editadas en Alemania por Johannes Diebold desde 1906<sup>549</sup> o en Francia por el Abbé Joubert desde 1912<sup>550</sup>, entre otras.

Como en otros aspectos, el liderazgo en este punto fue asumido por Nemesio Otaño, quien se hizo cargo de la dirección de la revista *Musica Sacro Hispana*. Esta publicación, concebida como el órgano oficial de expresión de los sucesivos congresos nacionales de música sagrada, fue la primera de otras similares que poblaron la primera mitad del s. XX, como *España Sacro Musical* o *Tesoro Sacro Musical*. Junto a artículos de contenido musicológico y litúrgico, estas revistas contenían partituras musicales de música antigua y moderna. Predominaba la música vocal, pero también tenía hueco en ellas el repertorio para órgano.

La música de órgano tuvo un soporte especialmente sólido en los diversos recopilatorios, a modo de antologías, que se elaboraron después del congreso de Valladolid. En 1909 Otaño

---

548 López-Calo, José: “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, p. 175.

549 Diebold, Johannes (ed.): *Orgelstücke Moderner Meister*, Leipzig, Otto Junne.

550 Joubert, Abbé J. (ed.): *Les Maîtres Contemporains de l'Orgue*, París, Maurice Senart.

publicó la *Antología Moderna Orgánica Española*. En 1915 dio a la imprenta el primer volumen de la *Antología Orgánica Práctica*, y el segundo volumen de esta misma obra vio la luz en 1930. También en 1930 apareció el *Repertorio Orgánico Español*, preparado por los hermanos Juan y Luis Iruarrizaga, aunque este último no llegó a verlo publicado por su temprano fallecimiento. El P. Donostia conoció, poseyó y utilizó este recopilatorio, elogiando tanto la presencia de autores antiguos españoles como la calidad de las nuevas composiciones incluidas<sup>551</sup>.

Junto a estas publicaciones autóctonas hay que mencionar la presencia de obras de autores españoles en recopilaciones efectuadas en otros países. Es el caso de las mencionadas colecciones de Joubert o Diebold. En 1920 el organista norteamericano Sidney C. Durst publicó *Modern Spanish Organ Music*<sup>552</sup>, incluyendo obras de Urteaga, Torres, Arabaolaza, Valdés, Erauzquin, Guridi y Beobide. EL P. Donostia llegó a conocer personalmente a Durst, durante una visita en la que este organista llegó a Lekaroz acompañado de Luis Urteaga y Silvestre Almandoz<sup>553</sup>.

---

551 Donostia, P. José Antonio de: “Repertorio Orgánico Español”, *El Día*, 12 de enero de 1933. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III, pp. 161-163.

552 Durst, Sidney C.: *Modern Spanish Organ Music*, Cincinnati-New York-London, The Johnn Church Company, 1920.

553 APD.01, caja 01, Diario, 31-VII-1921.

### ***La Antología Moderna Orgánica Española (1909)***

Se dio entre los organistas españoles de este momento la percepción de que el nuevo repertorio era un acontecimiento importante en la historia de la música para órgano, poniendo a España a un nivel parejo al de otros países. Esta era la intención expresada por Otaño, quien comparaba favorablemente su *Antología Moderna Orgánica Española* de 1909 con el *Museo Orgánico Español* de Eslava publicado medio siglo antes:

La comparación de aquella obra (laudable sólo porque representa un feliz conato) con la presente, puede dar lugar a consoladoras reflexiones. Luego se echará de ver que no en vano ha pasado medio siglo y que la generación actual respira un ambiente más puro y artístico que la pasada. Esta mirada retrospectiva señalará por consiguiente la existencia de tiempos borrascosos, que pasaron como una tempestad en el período más infortunado de nuestra historia artística<sup>554</sup>.

Según informaba Otaño, las obras recogidas en esta antología fueron compuestas por encargo suyo para ser interpretadas durante los conciertos de órgano programados durante el II Congreso de Música Sagrada de Sevilla de 1908. Tal interpretación no se pudo llevar a cabo según lo previsto, y Otaño decidió publicar las obras recibidas.

La música recogida en la *Antología Moderna* es muy variada. En un extremo de “sobriedad” están lo que Otaño llama “severos comentarios a temas litúrgicos en forma antigua y moderna”. En el otro extremo, que podría llamarse de “modernidad”, están las que alude como “más libres concepciones de estilo moderno”. Esta variedad de planteamientos tiene como rasgo común la ambición de la escritura que se refleja en las dimensiones formales, en la densidad de la textura, así como en lo colorista de la armonía y la figuración.

No era el objetivo de Otaño presentar un repertorio práctico, sino, según sus palabras, “tantear las fuerzas” de los organistas españoles para la composición de nueva música. El resultado fue una serie de piezas cuya escritura para órgano es notablemente desarrollada y exigente en lo interpretativo.

Esta primera *Antología* de Otaño se caracterizó por la ambición, intentando proporcionar al órgano español un impulso radical. Las piezas que contiene son en general de una dificultad

---

554 Otaño Eguino, Nemesio: “Prólogo”, *Antología Moderna Orgánica Española*, Bilbao, Lazcano y Mar, 1909.

técnica media o alta, llenas de indicaciones expresivas y de registración, abundantes en recursos de escritura coloristas, llamativos y bastante originales respecto al lenguaje habitual del música de órgano de esos años. Cabe preguntarse por la razón de ello. Pudo ser una explosión de entusiasmo inicial de los protagonistas del movimiento de restauración de la música sacra. Es decir, un desbordamiento de energía e ilusión creadora que llevó a estos músicos, bastante jóvenes en su mayoría, a crear con rapidez un repertorio de órgano suficientemente sofisticado como para resistir la comparación con las grandes obras que se escribían en ese mismo momento en Francia y Alemania.

Pero existe otra posibilidad. Que este carácter de sistemática grandiosidad y sofisticación haya tenido su origen en su recopilador. Conocemos el fuerte liderazgo que Otaño ejercía en todas las actividades a las que se encomendaba. Observando su propia música se detecta que este gusto por la gran escritura, la gran sonoridad, la acumulación de indicaciones, el redoblamiento de las notas en los acordes, la complejidad de la textura, que todo esto, en suma, pertenecía a su personalidad creadora en la música de órgano. Cabe, pues, que fuese Otaño quien sugiriese a los autores un lenguaje organístico ambicioso. A pesar de que Otaño dijo haber encargado “trabajos de no acendrada dificultad”<sup>555</sup>, tanto la complejidad común a todas las piezas como el propio temperamento musical de Otaño sugieren que en la comunicación inicial ya se incluyese alguna orientación en este sentido.

Esto parece estar más claro en lo que se refiere a las indicaciones de registros y teclados. Elizondo<sup>556</sup> informa de la fuerte mutación que experimentó, desde el manuscrito original hasta la versión editada por Otaño en AMOE, la *Introducción y fuga sobre el Amén del Credo de la Misa de Ángelis*, compuesto en julio de 1908 por el tolosarra Eduardo Mocoroa. Dice Elizondo que el manuscrito autógrafo “carece de indicaciones de registración, matices y cambios en la dinámica interpretativa, salvo una única excepción relativa al tempo”. Pero, sin embargo, tal y como aparece en AMOE “se especifican con detalle los registros, teclados, enganches y otras indicaciones de tipo interpretativo, que creemos son aportaciones del editor”.

---

555 Otaño, Nemesio: “Prólogo”, *Antología Moderna...*, op. cit.

556 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás Elduayen”, *Revista de Musicología*, XXIX/2, 2006, p. 631.

Conviene aclarar que no se trata aquí de establecer maniqueamente una oposición entre la prolijidad expresiva de AMOE frente a una supuesta desnudez y abstracción en la escritura que caracterizara los años anteriores a la publicación de esta antología. No puede dejar de señalarse que otras obras de esos mismos años iniciales, entusiastas, del movimiento del motu proprio, también contienen ese tipo de indicaciones. Sin salir de la obra de Eduardo Mocoróa, el mismo Elizondo nos habla de autógrafos que, aun estando destinados para órgano sin pedal, con la mayor modestia de recursos interpretativos que ello implica, no por eso carecen de indicaciones de registración, teclados, matices y cambios de dinámica. Es el caso, por ejemplo, de la mencionada *Elevación y Plegaria* de 1905 publicada en 1951. Tanto la versión impresa en *Tesoro Sacro Musical* como el autógrafo conservado en la parroquia de Santa María de Tolosa, no obstante ciertas diferencias en la escritura, comparten la presencia de este tipo de indicaciones<sup>557</sup>. Lo mismo ocurre con todas las demás obras para órgano de Eduardo Mocoróa.

En todo caso, excepciones así no anulan un fenómeno general que queda aún más claro cuando una misma composición era publicada en España y en el extranjero. No son pocas las veces en que la edición extranjera, especialmente si se trata de Inglaterra o Estados Unidos, supone un enorme e intencionado aumento de la complejidad en la presentación de la misma música: paso de dos a tres pentagramas por sistema, muchas indicaciones de registración, dinámicas, etc.

Una de las vetas más interesantes de la Antología es el cromatismo de inspiración germánica wagneriana. El ejemplo más notable es el *Adagio* que Otaño escribió en 1908. Se trata de una obra de gran calidad, seguramente una de las más logradas que se escribieron dentro de la generación del motu proprio. Otro ejemplo logrado de escritura cromática es el *Andante quasi Adagio* del también jesuita José Alfonso, en el que se encuentran influencias de Max Reger, como es el caso del cambio de planos sonoros acompañando a la sucesión de unidades motívicas.

---

557 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de...”, *op. cit.*, p. 631.

En cuanto al canto gregoriano, su consideración como fuente de inspiración para la música de órgano era un signo de los nuevos tiempos. El tratamiento de que podían ser objeto las recién renovadas melodías litúrgicas podía circunscribirse, en aquel momento, a dos caminos: Por una parte, el sistema tonal clásico, tomando la melodía gregoriana como cualquier otra, revistiéndola del lenguaje armónico tonal y con la textura de homofonía o contrapunto usual. Por otra, el sistema modal, sujetando la formación de las armonías a las limitaciones impuestas por la modalidad, y rehuyendo las progresiones y giros que pudieran evocar la referencia tonal. En la *Antología Moderna* pueden encontrarse ejemplos de ambas aproximaciones.

El primer camino, el del tratamiento tonal, está representado especialmente por Eduardo Mocoroa con su *Introducción y fuga sobre el “Amén” del Credo III (Edición Vaticana)*, escrita 1908<sup>558</sup>. La fuente melódica en la que se inspira la pieza ya es ilustrativa del momento histórico en que fue compuesta, los años inmediatamente posteriores al motu proprio. El Credo III, un canto llano datado en el s. XVII<sup>559</sup>, utiliza el mismo material melódico de la también popular y post-gregoriana *Missa de Angelis*. Junto con ésta, alcanzó una gran popularidad en los años posteriores al motu proprio, cuando se generalizó la participación de los fieles en el canto litúrgico, y esta melodía fue incluida en diversos recopilatorios de cantos para uso del pueblo. Una de los rasgos de esta melodía es la mayor claridad de su centro tonal, cuyas resonancias pentatónicas no son difíciles de integrar en el moderno modo mayor.

Al tratar esta melodía, Mocoroa no sólo se ve obligado a renunciar al cromatismo wagneriano, sino incluso a la neo-modalidad medievalizante que en esa época ya empieza a inspirar el gregoriano más genuino. En consecuencia, en esta composición se acoge a los modelos clásicos de escritura, sobre todo en la fuga, buen reflejo del contrapunto académico. En ella abundan las notas de retardo presentadas en fórmulas sistemáticas, y los centros tonales transitorios se mantienen dentro de la órbita usual de la tonalidad (relativo menor, dominante menor). La sección final, como mandan los cánones, se centra en la técnica del *estrecho*, creando una tensión que desemboca, también de modo muy ortodoxo, en un largo pedal de dominante. Después de ello, la peroración final explota el fuerte del órgano con una escritura

---

558 Elizondo Iriarte, Esteban (ed.): *Cien años de música...*, op. cit., pp. 121-126.

559 *Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 774-776.



de acordes duplicados en ambas manos sobre pedal de tónica. El ambiente solemne y arcaizante queda sellado con la cadencia plagal conclusiva.

El segundo camino, el del tratamiento modal, es expuesto en la Antología de modo especial por Domingo Mas i Serracant con en su *Ofertorio* sobre la Salve. Comienza enfatizando la sonoridad dórica de la escala de *re* con el *si* natural:



Ilustración 4: Mas i Serracant. *Ofertorio sobre la Salve*. Inicio. AMOE, p. 44.

En el pasaje siguiente puede verse el contraste entre una sonoridad amplia en la zona aguda, con armonía cromática, y la presentación del tema integrado en una escritura de arpeggios:



Ilustración 5: Mas i Serracant. *Ofertorio sobre la Salve*. AMOE, p. 44.

Otra de las áreas privilegiadas en los años posteriores al motu proprio fue la del canto popular. En la Antología no hay referencias expresas a esta fuente de inspiración, pero pueden detectarse momentos en los que los autores recurrieron a ella. Es el caso del primero de los *Intermedios* escritos por Federico Olmeda, destacado investigador del folclore burgalés.



También de la *Canción* de Luis Villalba, cuyo tema principal, en caso de no proceder directamente del acervo popular, se acerca no poco a él.

Además de estos ejemplos que acabo de citar, dotados de ciertas particularidades que los hacen atractivos en una primera aproximación al contexto, abundan en la *Antología* muestras de factura algo más convencional, con texturas estables, melodías de diseño cercano a lo académico y armonía con progresiones habituales en el estilo tonal. A veces la escritura densa y prolija produce la impresión de ser algo sobreañadido, superpuesto a un pensamiento musical inicial más sencillo y clásico. Un ejemplo de esto es el *Final* de Beobide. Tanto la melodía como la armonía podrían haber sido presentadas con una textura más sencilla, sin perder nada sustancial de su contenido. En esta misma pieza es de notar la estructura claramente ternaria, con una sección central en el estilo *trío* que más tarde veremos criticado por el mismo Otaño en una obra de juventud del P. Donostia: la *Salida en Re*.

No apareció ninguna obra del P. Donostia en la *Antología Moderna Orgánica Española*. A juicio de Norberto Almandoz, las piezas de *Álbum para órgano II* merecían haber sido incluidas. Sugiere como explicación de su ausencia el que su composición finalizase muy poco tiempo antes de la publicación de esta *Antología*<sup>560</sup>.

### ***La Antología Orgánica Práctica (1915 y 1930)***

Se trata de un nuevo proyecto de Nemesio Otaño, que, a diferencia de la *Antología Moderna* de 1909, sí se dirige a un uso práctico. Incluso el orden de presentación de las piezas se corresponde con la secuencia de intervenciones del órgano en el culto. Los dos volúmenes de la *Antología Práctica* comienzan con la sección de versos e intermedios, y siguen con la estructura habitual de la misa: entradas (ausentes en el volumen II), ofertorios, elevaciones y meditaciones, comuniones y piezas conclusivas.

La escritura es mucho más sencilla que en la *Antología Moderna* de 1909. La música se presenta en dos pentagramas y la textura es mucho menos recargada. Tal economía de medios no redonda una menor calidad musical, ni mucho menos. Pueden encontrarse miniaturas

---

<sup>560</sup> Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical* XI, 1957, p. 118.

musicales inspiradas y de buena factura. En este recopilatorio publicó el P. Donostia su *Meditación en Sol*.

### **El Repertorio Orgánico Español (1930)**

Los hermanos Luis y Juan Iruarrizaga, religiosos claretianos de origen vizcaíno pero residentes por entonces en Madrid, fueron los recopiladores del volumen *Repertorio Orgánico Español*, publicado en 1930. Luis Iruarrizaga, en quien recayó lo principal del proyecto, pretendía elaborar una gran recopilación de música de órgano de todas las épocas, una especie de enciclopedia de el repertorio español para órgano. Ante las dificultades halladas, decidió reducir las dimensiones de la obra<sup>561</sup>. Falleció prematuramente sin haber concluido el trabajo, y fue su hermano Juan quien lo llevó a término.

El *Repertorio Orgánico Español* de los hermanos Iruarrizaga se asemeja a la *Antología Orgánica Práctica* de Otaño en que las composiciones están agrupadas y presentadas según su función en la liturgia. El nivel de complejidad de composición e interpretación es en general mayor que el de la *Antología Orgánica Práctica*, pero no tan alto como el de la *Antología Moderna Orgánica Española*.

ROE se compone mayoritariamente de obras de autores españoles de la época, pero introduce también diversas composiciones de la escuela antigua, debidas a Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón, P. de Soto, Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna, José Elías, Bernardo Clavijo del Castillo, Juan Cabanilles, etc. Están presentes también composiciones de la etapa estética anterior, debidas a Hilarión Eslava y Ambrosio Arriola.

El P. Donostia volvió a publicar en ROE diversas piezas de juventud que ya habían sido impresas anteriormente<sup>562</sup>.

---

561 Iruarrizaga, Juan: "Prólogo", *Repertorio Orgánico Español*, Madrid, Editorial y Librería del Corazón de María, 1930.

562 Ver apartado *Fuentes de la primera época*, p. 260.

### ***Otras composiciones posteriores al Congreso de Valladolid***

El Congreso de Valladolid, y sobre todo las acciones que se derivaron de él, supusieron un hito en la música de órgano española. La revista *Musica Sacro Hispana* publicó periódicamente composiciones para órgano, además de repertorio vocal. Como el título de la publicación indica, se trataba de piezas destinadas al culto. Debo aclarar también que la fecha del congreso vallisoletano tiene ante todo una utilidad para la organización y articulación de la presente exposición, pero respecto a la música en sí su relevancia es parcial.

Las *Variaciones sobre un tema religioso vasco*<sup>563</sup> de Eduardo Mocoroa son, a juicio de Elizondo, una de sus obras más importantes<sup>564</sup>, habiendo permanecido inéditas hasta la publicación por él efectuada. Dedicadas al profesor y concertista navarro Miguel Echeveste, estas variaciones pertenecen claramente al repertorio de concierto. Se alejan de la contención y sobriedad tanto de las obras de uso litúrgico habituales como de la *Introducción y Fuga* del mismo Mocoroa publicada por Otaño en su Antología de 1909, y dan paso a recursos de virtuosismo explícito, como el enlace a modo de *cadenza* entre la introducción y el tema, o la escritura en forma de *toccata* de la variación final. La segunda variación combina dos rasgos distintos y distantes. Por una parte, el pedal asume una sofisticada técnica de doble pedal, en la que coexisten la melodía del tema y el bajo armónico. Por otra, en el teclado manual, la armonía del acompañamiento es revestida con fórmulas un tanto añejas, evocadoras del piano de salón decimonónico, que tratan de adaptarse a los imperativos sonoros del órgano. Si en la escritura de pedal late la técnica avanzada de Lemmens y sus alumnos, en el manual parece revivir el espíritu de Léfébure-Wely, o del Théodore Dubois de la *Cantilène Nuptial* o la *Méditation* de sus *Douze Pièces*.

En general se percibe, a raíz de la *Antología Moderna Orgánica Española*, una eclosión de nuevas composiciones para órgano. Eduardo Torres, valenciano afincado en Sevilla, es una de las figuras más interesantes. Muchas de sus piezas se publicaron en la revista *Musica Sacro Hispana*. Torres da muestras de una notable inspiración a la hora de crear bellas melodías y

---

563 Elizondo Iriarte, Esteban (ed.): *Cien años de música...*, op. cit., pp. 130-138.

564 Elizondo Iriarte, Esteban: “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano...”, op. cit., p. 633.

usar una armonía muy rica, en la que se dan cita el cromatismo de ascendencia germánica con la búsqueda de aromas modales cercana a los autores franceses de principios del s. XX. Su obra para órgano es abundante, ciñéndose casi siempre a los límites de la compatibilidad del órgano con el armonio. En ocasiones esta limitación es llevada al límite con un uso del pedal que deja de ser opcional, así como con una textura notablemente compleja en la parte manual. Entre las obras para órgano de Torres destacan sus *Saetas*, en las que trae a los teclados este conocido canto religioso flamenco.

También en el ámbito valenciano merece una mención Francisco Tito. Su composiciones más divulgadas vieron la luz pasado el primer tercio del s. XX, y en ellas se muestra como un músico de especial valor dentro del contexto español del momento. Quizá no alcance la calidad de Torres, pero su escritura denota una fuerza creativa y expresiva que no siempre se encuentra en sus compañeros de generación. Ceñido también a la escritura para armonio u órgano sin pedal, presta una atención especial al canto gregoriano. Comparte con Torres una especial atracción por la armonía cromática, aunque quizá con un mayor presencia de la modalidad genuinamente gregoriana. Otro rasgo de su estilo es el gusto por las texturas densas e incluso abigarradas, que incluyen figuraciones ágiles de reminiscencias pianísticas.

Dentro del ámbito vasco, uno de los autores más fecundos para la música de órgano es Luis Urteaga. Son de citar sus seis Misas para órgano, en las que se ciñe a la secuencia práctica de las intervenciones del organista en la misa: Entrada-Ofertorio-Elevación-Comunión-Salida. En estas piezas prácticas Urteaga se ciñe a la escritura sin pedal, con alguna excepción. Su lenguaje armónico es romántico, tonal con uso moderado del cromatismo, también cuando trata melodías gregorianas.

Muy distinto es el caso de Juan María Ugarte, quien hizo uso de un lenguaje llamativamente avanzado en *Laus Deo*, colección de piezas para órgano o armonio especialmente elogiadas por el P. Donostia:

No sé si estas composiciones de D. J. M. Ugarte se han dado a conocer entre nosotros. No sé si algún organista se ha atrevido a tocar durante el Ofertorio, por ejemplo, alguno de estos trozos. Pero sí le aseguro al autor que las personas devotas que tienen incrustadas en los oídos la música, no diré de los vitandos García, Calahorra y otros, sino la admitida de Perossi [sic] y demás cultivadores modernos de música sagrada, esas personas devotas no se liarán a sillazos discutiendo acerca de la bondad o maldad de

la música de usted, mi buen amigo Ugarte; todos estarán conformes en abominar de usted; pero sí le crucificarán al que la ha compuesto, al organista que la ha tocado, al editor que le edita, y hasta a la misma tierra que le sustenta.

*Elkamen* y *Laus Deo* podrán oírse en San Sebastián sin escándalo, dentro de cincuenta años. Sin aguardar a aquella época, en el silencio de su gabinete, siga usted trabajando. Por lo que su noble esfuerzo significa de renovación, hay quienes le miran con simpatía. *Fabricando fit faber*. Sin desmayos se forja el alma propia y la colectiva<sup>565</sup>.

Y por supuesto, hay que referirse a las obras de Nemesio Otaño, que después de revelarse como competente compositor en su *Adagio* continuó escribiendo para órgano. Otaño toma pie para su creación organística en varios campos: el gregoriano, como parecía casi obligado en aquel momento, el folclore vasco y también la música antigua española, como las cantigas de Alfonso X el Sabio.

A partir de la década de 1930 su música adquiere cada vez con más claridad la fisonomía del concierto. Las referencias gregorianas son continuas, también las litúrgicas en cuanto a los títulos y formas escogidos. Pero todo ello se materializa en obras extensas, de dificultad técnica no pequeña, y donde la sonoridad del órgano se vuelca de modo torrencial, virtuoso, rítmico y muy variado. Esto le aleja claramente de los moldes de sobriedad y contención que caracterizan al repertorio litúrgico de esos años.

Como ya he adelantado, la música para órgano de Otaño es fiel reflejo de la personalidad de su autor. Tiende a lo grandioso, tratando de explotar la sonoridad del órgano al máximo, duplicando las notas de la armonía tanto en el pedal como en el manual. No puede dejar de evocarse aquí al Otaño organizador, líder incansable, que saca adelante multitud de proyectos involucrando a personas distintas y distantes en lo geográfico.

Su tendencia a escribir repertorio de concierto también expresa su inclinación personal. Ya me he referido antes a la actividad de Otaño como concertista de órgano, y hay que recordar también que su primera recopilación no se orientaba a la liturgia, sino a la creación de un repertorio genérico para órgano.

---

565 Donostia, P. José Antonio de: “Notas de música vasca”, *El Día*, 7 de julio de 1932. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III, pp. 141-142.

En lo más estrictamente musical, su lenguaje se acerca más a lo germánico que al ambiente francés que de un modo u otro influyó tan poderosamente entre sus compañeros de generación. De todo esto se deriva una personalidad musical muy diferente del P. Donostia. Éste buscaba la concisión, la sencillez y el recogimiento, la absoluta inspiración litúrgica y la adhesión a la nueva música francesa.

## El homenaje a Otaño

El área central de este trabajo lo constituye el *Itinerarium Mysticum*, escrito a partir de 1937. Por lo tanto, es de especial interés lanzar una mirada sobre la música que se hizo en España en esos mismos años. Para ello, y como ya señaló Elizondo<sup>566</sup>, resulta de una utilidad excepcional el conjunto de obras que diversos autores enviaron en 1941 para una publicación en homenaje a Otaño que no llegó a realizarse. Esta iniciativa había partido de Bernardo Gabiola, quien deseaba sumarse al homenaje que Otaño iba a recibir por parte del ayuntamiento de Azkoitia, su localidad natal. Gabiola quería elaborar una nueva *Antología* que significase en cierto modo la continuación de la primera *Antología* de 1909. Para lo cual se dirigió a todos los organistas que habían participado en la primera, haciendo extensiva la invitación a nuevos autores que quisieran participar. Esta nueva *Antología* no llegó a publicarse, pero los originales recibidos, así como la circular enviada por Gabiola, se conservan en el archivo musical del Santuario de Loiola<sup>567</sup>.

Al igual que su modelo de 1909, la nueva *Antología* proyectada por Gabiola no pretendía reunir repertorio práctico-litúrgico, sino composiciones en las que sus autores se expresaran con total libertad creativa. No sólo eso: en el llamamiento de Gabiola estaba presente el deseo de mostrar, al igual que en 1909, el nivel artístico de la “moderna escuela española de órgano”. De ahí que la ambición en la exigencia técnica sea notable.

Lógicamente está fuera de los límites de este trabajo realizar un estudio detallado de este importante conjunto de composiciones. Me limitaré por tanto a señalar sus características musicales más relevantes.

Lo primero que ha de señalarse es la gran variedad de lenguaje. Por una parte se hallan piezas escritas en un estilo muy convencional, académico, indistinguible del utilizado cinco décadas atrás. A este modelo corresponde, por ejemplo, la *Meditación* enviada por Gaspar de Arabaolaza<sup>568</sup>. Esta pieza se inspira en la famosa melodía religiosa de Otaño *Estrella*

---

566 Elizondo Iriarte, Esteban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., ...”, *op cit.*, p. 526.

567 AMSL, A6, 83-84.

568 AMSL, A6, 83/4.

*hermosa*, pero queda bastante por debajo respecto a la inspiración armónica y la habilidad contrapuntística del original de Otaño.

Como signo de los nuevos tiempos, con su especial interés por la música antigua, aparecen varias composiciones vinculadas directamente a este repertorio. Así, es interesante el uso que hace Gregorio Arciniega del antiguo canto de la Sibila conservado en la catedral de Toledo<sup>569</sup>. Por su parte Ramón González de Amezua, la figura más destacada de la firma Organería Española, envió un *Pasacalle antiguo* sobre la fórmula de entonación del versículo con que se abren todas las horas canónicas: *Deus, in adiutorium meum intende*. Este interés arcaizante, característico de la época, adquiere tonos de cierta ingenuidad en el *Paso orgánico del primer tono* de Francisco Moral León<sup>570</sup>, cuyo título ya dice no poco. La escritura de esta pieza es absolutamente académica, y más que evocar los *pasos* dieciochescos de un Narcís Casanoves denota el más convencional contrapunto de escuela.

Es curioso encontrar en fechas tan tardías ejemplos de escritura bastante pianística, como el *Interludio* enviado por Antonio García Jiménez<sup>571</sup>, organista de Santiago de Compostela. En esta pieza el pedal está tratado, incluso gráficamente, al modo de los *contras* en la música de finales del s. XIX. Sobre esta base de notas largas y graves sin figuración definida, la mano izquierda adorna la armonía con arpeggios y fórmulas comunes, al modo del piano de salón. El mismo espíritu “mundano” se encuentra en el *Divertimento* de E. Hernández Muri, con su aire de polka y acordes en staccato.

En 1941 está fechado el Ofertorio sobre *Ecce panis angelorum* que Bonifacio Iraizoz envió dentro de sus *Tres piezas para órgano*<sup>572</sup>. Respecto a esta pieza, ya había sido llamada la atención sobre la continua presencia de citas melódicas gregorianas rodeadas de una armonía fuertemente cromática<sup>573</sup>. En el tríptico de Iraizoz también es curiosa la *Toccata* inicial, sobre una característica entonación gregoriana del primer modo, y en la que apenas se puede encontrar algún rasgo de dicho género. También el *Ofertorio en La bemol* de Eduardo

---

569 AMSL, A6, 83/5.

570 AMSL, A6, 83/39.

571 AMSL, A6, 83/21.

572 AMSL, A6, 83/28.

573 Legasa Sagasetta, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 690.



Mocoroa<sup>574</sup> es una muestra clara de cómo pervivía aún en la década de 1940 un lenguaje armónico fuertemente cromático.

Hay también un grupo de obras cuya escritura es más ambiciosa en lo técnico y enriquecida en lo armónico respecto a los usos no ya anteriores, sino contemporáneos, como puede verse en este mismo grupo de obras conservado en Loiola. Entre ellas se cuentan el *Capricho Sinfónico* del franciscano V. Pérez Jorge<sup>575</sup> y la *Toccata Jubilar* de Juan María Thomas. En esta última predomina la armonía diatónica de sabor modal, y es de señalar del solo de pedal conclusivo, con unas llamativas exigencias virtuosísticas.

---

574 AMSL, A6, 83/36.

575 AMSL, A6, 84/5.

---

## 4. Perfil musical y organístico del P. Donostia

### 4.1. Los años de formación

#### *Niñez y juventud en Lekaroz*

En 1896 José Gonzalo Zulaica Arregui, futuro Padre José Antonio de Donostia, ingresó en el colegio de Lekaroz<sup>576</sup>. Antes de esa fecha vivía con su familia en San Sebastián, donde estaban ya instalados los grandes órganos Cavaillé-Coll de la basílica de Santa María del Coro y la parroquia de San Vicente. Son instrumentos que bien pudo escuchar repetidas veces, pero no parece razonable buscar aquí un primer contacto decisivo. Sus primeros pasos musicales no fueron con el órgano, ni siquiera con el piano, sino con el violín.

Podemos conocer los primeros capítulos de la vida musical del P. Donostia por el resumen que él mismo hizo en una carta de 1913<sup>577</sup>. En ella relata que antes de ingresar en el colegio de Lekaroz, cumplidos los diez años, había recibido ya algunas lecciones de violín y solfeo. Y que, en sus primeros años en el colegio, su actividad musical consistía principalmente en tocar este instrumento acompañado al piano por su hermano Pedro, también estudiante en Lekaroz<sup>578</sup>.

Su ingreso en Lekaroz le supuso, en un primer momento, verse privado de enseñanza musical específica. Pero su suerte cambió poco después. En 1898 llegó a Lekaroz, con intención de hacerse capuchino, un pianista tudelano afincado durante años en Madrid, donde al parecer había cultivado una reputada posición como músico. Su nombre era Ismael Echezarra, y con él llegaron al colegio su sabiduría y su experiencia musical. Inmediatamente recibió el encargo de dirigir la vida musical del colegio, y le fue encomendada especialmente la formación de varios alumnos especialmente dotados, entre ellos el P. Donostia. Éste, aunque

576 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 19.

577 APD.02.01, caja 01, carta a Carmen Karr (26-VIII-1913). Citada en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 185.

578 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 22.

ya se había iniciado por su cuenta en la composición musical, no había recibido todavía ninguna enseñanza de armonía.

El cambio musical que para Lekaroz supuso la llegada de Echezarra fue notable, según relato del P. Donostia:

Eslava era el dios mayor de aquel Colegio, donde se cultivaba la música con el máximo entusiasmo, aunque con poca conciencia de lo que ella debía ser. Ismael Echezarra (formado en el Conservatorio de Madrid) aireó aquel ambiente y nos trajo auras de Wagner, Mozart, Schubert, etc., adaptadas a nuestra edad. A él debemos el espíritu de renovación que nos ha guiado en nuestra vida<sup>579</sup>.

No fue mucho tiempo el que permaneció Echezarra en Lekaroz, por su delicada salud. En 1902, después de permanecer un tiempo en la enfermería, por indicación médica fue trasladado a Panticosa. Allí decidió no regresar al noviciado<sup>580</sup>.

Cuando en 1902 Echezarra abandonó Lekaroz, el P. Donostia, según relata, quedó “huérfano” de profesor. Además, se vio en la necesidad de asumir la función de organista pese a su, por entonces, escasa formación en el teclado. Sólo había practicado las invenciones a dos voces de J. S. Bach, así como varios estudios de Cramer y del *Gradus ad Parnassum* de Clementi. Una vez acabado el noviciado, por mandato de sus superiores, continuó estudiado el piano en solitario<sup>581</sup>. Además de continuar sus actuaciones como violinista, llegó a mantener una notable actividad como pianista en actividades dentro del colegio.

La vida musical de Lekaroz tuvo una especial intensidad en los primeros años de existencia del colegio, especialmente desde 1888 hasta 1908. De la observación del repertorio interpretado por el coro y la orquesta de Lekaroz a comienzos del siglo XX podemos extraer una idea bastante cabal de qué ambiente musical había, y qué influencia musical recibió el P. Donostia en aquellos años.

---

579 Donostia, P. José Antonio de: “P. Nicolás de Tolosa (†)”, *Apostolado Franciscano*, mayo-julio, 1951, p. 70. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 89.

580 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz, colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo, 1888-1988*, Burlada, Imp. Castuera, 1989, p. 267.

581 APD.02.01, caja 01, carta a Carmen Karr (26-VIII-1913). Citada en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia, op. cit.*, p. 185.

En esta etapa inicial, todos los domingos y festividades la misa era cantada no sólo con canto gregoriano, sino con intervención de la orquesta la mayor parte de las ocasiones<sup>582</sup>. Eslava, como ha quedado señalado, era la figura de referencia en el repertorio religioso. Junto al maestro de Burlada sonaban obras de Zubiaurre, Castro, Concone, García, Hache, Hernández, Mocoroa, Trueba, Gorriti y Zabala. No faltaba un representante autorizado del italianismo musical tan en boga entonces: G. Mercadante. También se interpretaba la música de dos de los autores franceses más divulgados del momento: Dubois y Gounod. La presencia de estos dos maestros, sobre todo del segundo, es importante por cuanto contiene un impulso potencial en la dirección reformista de la música sacra. A esto hay que añadir que el P. Javier de Sangüesa, que había llegado a Lekaroz en 1893, orientó la interpretación del canto llano conforme a la versión, ya algo renovada, que se enseñaba en el método *Magister Choralis* preparado por Franz Xavier Haberl<sup>583</sup>.

Además de la música religiosa, en Lekaroz se cultivaba abundantemente la música profana en forma de conciertos y veladas. El colegio contaba con una banda y una orquesta en la que tocaban profesores y alumnos. El P. Donostia debutó como director de la banda en agosto de 1904<sup>584</sup>.

Del repertorio religioso interpretado por el conjunto vocal e instrumental del colegio se deduce un cambio claro en las preferencias estilísticas a raíz del motu proprio de Pío X. A partir de 1904 la presencia de Eslava se atenúa, y comienzan a predominar maestros del estilo neo-polifónico como Michael Haller o Lorenzo Perosi. De este último suenan por vez primera, en 1907, la misa de *Requiem* y la *I Pontifical*. Las composiciones de Perosi, como en tantos otros lugares, se alzaron con el protagonismo en el repertorio del coro.

En esos años parece que circulaba entre los músicos de Lekaroz el tratado *Modern Harmony; its Explanation and Application* de A. Eaglefield, y no eran extraños ni el estilo wagneriano ni el impresionismo, al menos en lo que respecta a otro de los ilustres frailes músicos del Lekaroz de esos años, el P. Tomás de Elduayen<sup>585</sup>.

---

582 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 269.

583 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 266.

584 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 273.

585 Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz...*, op. cit., p. 267.

El colegio de Lekaroz no contaba todavía con órgano de tubos, y faltaban unos cuantos años hasta que se instalara, en 1922, el Mutin/Cavaillé-Coll. De modo que el P. Donostia debió ejercer sus funciones como organista sirviéndose de un armónium, al parecer bastante modesto<sup>586</sup>.

Los órganos de tubos más cercanos eran los que habían sido instalados recientemente en diversas localidades baztanesas: Irurita (1900), Arizkun (1902) y Elizondo (1903, todavía el pequeño Cavaillé-Coll que luego fue trasladado a Amaur/Maya). Ansorena sugiere que el P. Donostia pudo desplazarse a estos pueblos vecinos con el fin probar sus propias obras<sup>587</sup>. Fuera o no así, dado lo estricto del régimen de vida en Lekaroz y que el P. Donostia no estaba todavía liberado de sus tareas en el colegio para dedicarse por completo a la música<sup>588</sup>, cabe deducir que su actividad como intérprete de órgano en esos años fue mínima. Es verdad que recibió algunas clases del famoso organista Bernardo Gabiola, pero estuvieron centradas en la armonía y, en todo caso, no tuvieron un carácter demasiado profundo<sup>589</sup>. El P. Donostia, al igual que había sido autodidacta en el piano<sup>590</sup>, lo fue también en el órgano<sup>591</sup>. Además, en Lekaroz no tenía posibilidad de practicar la técnica del pedal, ni tampoco de hacerse una idea del todo cabal de la registración del repertorio. Por eso es digno de señalar que sus primeras composiciones para órgano no delaten tales deficiencias de formación.

---

586 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 38.

587 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 67.

588 Cf. Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 38.

589 APD.02.01, caja 01, carta a José Subirá (3-IX-1927).

590 APD.02.01, caja 01, carta a Carmen Karr (26-VIII-1913). Citada en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 185.

591 Riezu, P. Jorge de: "Prólogo", *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

### ***Tentativas de formación musical en España***

Entre el 24 de agosto y el 1 de octubre de 1908 el P. Donostia residió en Barcelona, estudiando armonía y contrapunto con Adrián Esquerrá en la Academia Enrique Granados. En esta ciudad tuvo ocasión, seguramente por vez primera, de escuchar conciertos sinfónicos. También allí conoció personalmente a Enrique Granados, escuchándole tocar en la biblioteca del convento, al que acudía por la gran amistad que el famoso pianista mantenía con los religiosos capuchinos<sup>592</sup>.

A partir de 1909 el P. Donostia recabó el consejo de José María Usandizaga al respecto a sus posibilidades de formación musical. Usandizaga había estudiado en la Schola Cantorum de París con Vincent d'Indy, y el P. Donostia tenía en gran estima su opinión y consejos. Ansorena sugiere la posibilidad de que fuese por consejo de Usandizaga que el P. Donostia recibiese las mencionadas lecciones de armonía de Bernardo Gabiola, lo cual ocurrió entre el julio y septiembre de 1910<sup>593</sup>. Ese mismo año pudo conversar largamente con Usandizaga acerca de su experiencia parisina, con ocasión de las diversas estancias de éste en Lekaroz<sup>594</sup>. La autoridad musical que el P. Donostia le reconocía debió de quebrarse después del estreno de *Las golondrinas*, obra en la que Usandizaga escogió un camino musical que no gustó al P. Donostia<sup>595</sup>.

En 1909 es también cuando el P. Donostia comienza a profundizar en el canto gregoriano. En el verano de este año se acercó a la abadía de Silos, donde conoció al P. Casiano Rojo. Unos años después, en 1915, acudió a la abadía de Besalú, trabando amistad con el P. Mauro Sabrayrolles<sup>596</sup>. Allí encontró un buen nivel interpretativo del canto gregoriano. Fue tan positiva la impresión que conservó de Besalú, que no le resultó novedoso ni sorprendente su primer contacto directo con el gregoriano de Solesmes<sup>597</sup>.

---

592 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 37.

593 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 37.

594 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 38.

595 APD.02.01, caja 01, carta a Felipe Pedrell del 20-XI-1915. Citada en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 38.

596 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 39.

597 APD.01, caja 01, Diario, 23-VII-1925.

En 1918 sus superiores capuchinos le liberaron de sus obligaciones docentes en Lekaroz para que pudiera perfeccionar sus estudios musicales<sup>598</sup>, al objeto de lo cual marchó a Madrid. En esta ciudad trató de ser aceptado como alumno por Manuel de Falla, lo cual no fue posible por la carga de trabajo y viajes a que éste estaba sujeto en cuanto maestro reconocido de la música española. Eso sí, Falla apreció el talento del P. Donostia y le advirtió de que en Madrid no había ningún profesor adecuado a su personalidad, recomendándole, por el momento, la audición y el análisis de las composiciones modernas de la época. Lo que sí encontró el P. Donostia en Madrid fue un buen profesor de piano<sup>599</sup>, así como la oportunidad de asistir a numerosos conciertos y ampliar así su perspectiva musical.

No obstante, el P. Donostia seguía deseando recibir lecciones de un buen profesor de composición. Dado que conocía y admiraba especialmente la música de Debussy y Ravel, consideró conveniente desplazarse a París. Para ello pidió autorización a sus superiores, que le fue concedida en 1919<sup>600</sup>.

## **París**

El P. Donostia no marchó a París con ningún objetivo relacionado con el órgano, más allá de las gestiones para adquirir el nuevo instrumento de Lekaroz. Tal y como muestra su diario, lo que le interesaba en París era ante todo su formación como compositor, y en relación con ella, entrar en contacto con lo más significativo del ambiente musical de la capital francesa. De ello tuvo no pocas ocasiones, en forma de asistencia a conciertos y a reuniones en los domicilios particulares de destacadas personalidades.

Pero en los años 1920 París estaba viviendo una auténtica edad de oro del órgano. No en cuanto a la construcción de órganos, puesto que Aristide Cavaillé-Coll había muerto años atrás y no habían surgido organeros del mismo nivel, pero sí en la composición y la interpretación. Los grandes organistas franceses tenían consolidado un prestigio a nivel mundial. Charles-Marie Widor continuaba como organista titular en el magnífico Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice; Louis Vierne era titular de Notre-Dame, y Charles Tournemire en el

---

598 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 45.

599 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 48.

600 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 56.



legendario órgano de César Franck en Sainte-Clotilde. Por otra parte, Marcel Dupré estaba cimentando ya su extraordinaria carrera de virtuoso. Son los años en que el Conservatorio va recibiendo como alumnos a quienes serán figuras decisivas de la música de este instrumento durante todo el siglo XX: Jehan Alain, Olivier Messiaen, Jean Langlais, Maurice Duruflé, etc.

Nada más llegado a París, el pianista Ricardo Viñes le puso en contacto con los más importantes compositores del momento que allí vivían. La primera tentativa formal de cara a su formación la realizó en la Schola Cantorum, institución fundada en 1896 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy. De Charles Bordes hay que recordar que, además de alumno de César Franck en composición y fundador del famoso coro *Les Chanteurs de Saint-Gervais*, fue un destacado estudioso del folclore vasco. Alexandre Guilmant, entre los organistas franceses del momento, representaba la mirada más atenta a la recuperación del pasado musical. Por su parte Vincent d'Indy recogía fielmente, en su praxis y en su docencia de la composición, la escuela recibida directamente de César Franck.

La Schola Cantorum había nacido con la finalidad de cultivar la música religiosa, prestando atención especial a lo que se consideraban sus cimientos principales: el gregoriano y la polifonía. La influencia de César Franck y del romanticismo alemán estaba naturalmente presente a través de sus alumnos Bordes y d'Indy. Por oposición al Conservatorio de París, que tenía fama de formar virtuosos sin demasiada profundidad intelectual, la Schola se propuso dotar a sus alumnos de una instrucción más completa, aunando lo teórico y lo práctico.

A comienzos del s. XX la Schola había cambiado ligeramente su orientación. Ya no se limitaba a formar músicos de iglesia, habiendo ampliado el espectro de su formación y el perfil de sus estudiantes<sup>601</sup>. Fue en esos años cuando habían acudido a la Schola otros músicos vascos como Guridi o Usandizaga, y a ella se acercó también el P. Donostia recién llegado a París. Sus primeros contactos no fueron todavía en cuanto alumno, sino como asistente a algunas actividades. La primera ocasión fue un concierto coral ofrecido por alumnos de la institución, en el que se interpretaron motetes de Lassus, Victoria y Palestrina. El P. Donostia

---

601 Ochse, Orpha: *Organists and Organ Playing in the Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 222.

encontró la interpretación fría, con deficiencias en el empaste entre las voces y falta de fuerza para sostener las frases de la polifonía. Ciertamente, no fue una impresión favorable:

No sé porqué, fue para mí una desilusión de concierto y se me imagina (estaré equivocado?) que la influencia de la Schola es menor de la que yo me había imaginado<sup>602</sup>.

Similar impresión sacó de un segundo concierto coral celebrado en la Schola<sup>603</sup>, y tampoco le satisfizo otra de las instituciones emblemáticas relacionadas con la Schola Cantorum: *Les Chanteurs de Saint-Gervais*, fundados y dirigidos en sus inicios por Charles Bordes. En la primera escucha le desilusionaron, observando que cantaban el gregoriano muy despacio<sup>604</sup>. Recuértese una vez más que la agilidad rítmica en la interpretación del canto gregoriano era uno de los rasgos de la renovación de la música religiosa en aquel momento.

No obstante estas primeras impresiones, el P. Donostia solicitó y recibió la admisión en la clase de Vincent d'Indy en la Schola Cantorum<sup>605</sup>. Asistió a sus clases un mínimo de siete jornadas<sup>606</sup>, pero todo indica que pronto se sintió insatisfecho con el estilo cultivado allí, el cual, según Marco, adolecía de una tendencia al academicismo “que secaba la evolución de los talentos”<sup>607</sup>.

En esas semanas logró, una vez más a través de Ricardo Viñes, su tan ansiado encuentro con Maurice Ravel. Al igual que Falla, Ravel captó la sensibilidad y el talento del P. Donostia, lo cual no dejó de sorprenderle viniendo de un religioso conventual del que, en sus propias palabras, se temía una música “trop monastique”<sup>608</sup>. También por las mismas razones que Falla, la falta de tiempo, no lo aceptó como alumno. Pidió a Eugène Cools que lo hiciera en su lugar hablándole de la sensibilidad del P. Donostia, “des plus délicates”, que sólo necesitaba ser cultivada<sup>609</sup>.

---

602 APD.01, caja 01, Diario, 13-II-1920.

603 APD.01, caja 01, Diario, 30-III-1920.

604 APD.01, caja 01, Diario, 2-IV-1920.

605 APD.01, caja 01, Diario, 16-IV-1920.

606 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 59.

607 Marco, Tomás: *Historia de la música española: Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983, p. 61.

608 Riezu, P. Jorge de (ed.): *Cartas...*, op. cit., pp. 7-8.

609 Ibid.

El P. Donostia tuvo en buena estima la enseñanza de Cools, y llegó a recomendarlo como profesor a Norberto Almandoz, que en los mismos años también estaba estudiando en París, junto con otros músicos vascos como Juan Tellería y Miguel Echeveste<sup>610</sup>.

---

610 Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 119.

## 4.2. El P. Donostia como organista

La función del P. Donostia como organista de Lekaroz tenía su momento principal en la misa celebrada a las diez menos cuarto de la mañana. En ocasiones también intervenía en la misa conventual, a una hora más temprana. Según su diario, normalmente tocaba los domingos y fiestas, aunque en no pocas ocasiones dejó también anotado el repertorio utilizado en días normales.

Además de estas intervenciones culturales, a partir de la instalación del Mutin-Cavaillé-Coll en 1922 comenzó a dedicar muchos ratos a tocar el órgano fuera de la liturgia. Bien sea para preparar las piezas destinadas a las celebraciones, bien para mostrar el órgano a los visitantes, o bien por puro deleite suyo. Esto último a veces en compañía de algún otro músico, como el violinista Bengoechea, con quien al menos una vez tocó después de misa “un poco de violín y órgano”<sup>611</sup>.

El 16 de abril de 1922, Domingo de Resurrección, intervino como organista en la iglesia de San Jerónimo de Madrid. En su diario recoge que tocó una de las *Saetas* de Torres, y un “intermedio suyo” de órgano<sup>612</sup>. Es de suponer que se trató de uno de los dos intermedios del *Álbum para órgano* que habían sido publicados en 1910 en *Musica Sacro Hispana*. Salvo que usase el término *intermedio* en un sentido más laxo, en cuyo caso podría tratarse de uno de los dos versos publicados en 1908 en *Voz de la Música*.

A partir de 1927 el P. Donostia comenzó a recoger en su diario las piezas que interpretaba en la liturgia de Lekaroz, en las audiciones que ofrecía a quienes le visitaban, o incluso en los ratos en que se dedicaba a tocar el órgano en solitario. Tales anotaciones llegan a tener un grado notable de detalle, y se prolongan a lo largo de muchos años. Constituyen una fuente de información muy valiosa sobre el tipo de repertorio que interesaba al P. Donostia, e ilustra el mundo de referencias musicales y organísticas que constituyó, en cierta manera, el *humus* para la composición de sus obras de madurez. En las líneas siguientes trataré del repertorio que interpretó dentro del espectro cronológico que corresponde principalmente a este trabajo:

---

611 APD.01, caja 01, Diario, 16-II-1926.

612 APD.01, caja 01, Diario, 16-IV-1922.

los años anteriores a la conclusión del *Itinerarium Mysticum*, es decir, las anotaciones efectuadas hasta enero de 1942.

De la lectura de las reflexiones estéticas del P. Donostia podría esperarse que su repertorio estuviera constituido principalmente por composiciones contemporáneas de autores de la nueva escuela francesa, y quizá por música profunda y sobria procedente de los siglos XVI y XVII, además del venerado Johann Sebastian Bach. Quizá fuera su deseo, pero no es lo que se desprende de la lectura de sus diarios. No estaban excluidos de su repertorio autores pertenecientes a una época y a un estilo del que había manifestado su distancia tantas veces. En esta representación romántica se encontraban Guilmant, Vierne, e incluso Eslava<sup>613</sup>, sumo representante de una época tan denostada tanto por él como por otros miembros de la *generación del motu proprio*. Ello podría explicarse por las preferencias musicales de sus compañeros de comunidad religiosa. De hecho, la comunidad de Lekaroz, al menos en los últimos años, no compartía su gusto por autores franceses modernos como Tournemire o Litaize, y prefería escuchar composiciones de autores más clásicos<sup>614</sup>.

### ***Johann Sebastian Bach***

El P. Donostia tenía verdadera predilección por música de J.S. Bach, cuyas composiciones sonaron con mucha frecuencia en el órgano de Lekaroz. La *Pastorale* BWV 590 es una de las obras que más interpretó. Más adelante trataré de la inspiración que esta pieza pudo aportar al P. Donostia de cara a su propia *Pastoral*.

En el género de los dípticos bachianos, preludios y fugas y toccatas y fugas, no parece haber interpretado nunca las composiciones que actualmente son más conocidas, exceptuada una *Toccata en re* que puede ser identificada con la celeberrima BWV 565. Seguramente una razón de ello está en la notable duración de estas grandes obras, excesiva para las necesidades habituales de la liturgia. También puede haber influido la exigencia técnica, no pequeña, que caracteriza a las grandes obras bachianas. El P. Donostia fue un organista, ya lo he mencionado, autodidacta. Alcanzó una destreza suficiente como para abordar un repertorio

---

613 APD.01, caja 01, Diario, 29-VI-1936.

614 Dato proporcionado por el P. Joseba Balenciaga, compañero del P. Donostia en Lekaroz y suplente suyo como organista. Entrevista mantenida en el convento de San Pedro de Pamplona el 13-VI-2013.

amplio y variado, pero seguramente el nivel técnico del gran repertorio no encajaba de modo natural en sus posibilidades, tanto de capacitación como de tiempo de práctica necesario para su ejecución.

Tocó con frecuencia el Preludio en *sol* BWV 535, y todavía más el Preludio en *mi* BWV 533. Al menos una vez abordó la mencionada “Toccata en re de Bach”<sup>615</sup>. También estuvieron en su atril la Fantasía y fuga en *la*<sup>616</sup> y la Fantasía en *Sol*<sup>617</sup>.

En cuanto a los corales de Bach, tocó en varias ocasiones las variaciones sobre *Christ lag in Todesbanden*, y En 1934 aparece el coral *Valet will ich dir geben* BWV 736<sup>618</sup>, que había escuchado años antes a Marchal en París<sup>619</sup>. Al parecer este coral le llamó especialmente la atención, puesto que anota en el diario su inicio con notas musicales, tanto después de escuchárselo a Marchal, como el día en que él mismo lo tocó en Lekaroz. Aparece también el coral *In dulci jubilo*<sup>620</sup>.

Una obra que tocó en repetidas ocasiones es la que cita como “partita en do menor de Bach”, y que sin duda se corresponde con la partita sobre *O Gott, du fromer Gott*, BWV 767. Esta composición fue la que escogió interpretar ante Ravel cuando le mostró el órgano de Lekaroz, estando de visita en el colegio el admirado maestro francés acompañado de otros amigos<sup>621</sup>.

No aparece ninguna interpretación de las sonatas en trío, a pesar de lo que le había fascinado el *Allegro* de la quinta de ellas cuando la escuchó en París<sup>622</sup>. De los conciertos de Vivaldi transcritos por Bach tocó al menos un *Andante*<sup>623</sup>.

---

615 APD.01, caja 01, Diario, 2-II-1929.

616 APD.01, caja 01, Diario, 16-VI-1929.

617 APD.01, caja 01, Diario, 11-II-1929.

618 APD.01, caja 01, Diario, 9-IX-1934.

619 APD.01, caja 01, Diario, 23-II-1930.

620 APD.01, caja 01, Diario, 7-VII-1935.

621 APD.01, caja 01, Diario, 23-IX-1927.

622 APD.01, caja 01, Diario, 16-VII-1930.

623 APD.01, caja 01, Diario, 7-VII-1935.

### ***Escuela antigua alemana***

Los autores de la escuela antigua alemana anterior a Bach no estuvieron ausentes de su repertorio. Los que más interpretó fueron Samuel Scheidt y aún más Johann Pachelbel, de quien cita repetidamente una de sus chaconas. No especifica cual, pero puede suponerse que es la escrita en la tonalidad de *fa*, por gozar desde hace tiempo de especial popularidad. Tenía en su repertorio también uno de los corales variados de Georg Böhm<sup>624</sup>.

### ***Escuela antigua francesa***

En general, en el repertorio anotado por el P. Donostia en su diario, se percibe una mayor presencia de música antigua después de que en el verano de 1930 escuchase varios conciertos de órgano en los que se interpretaba este tipo de composiciones. Al poco de regresar a Lekaroz anota que durante una misa tocó sólo música del s. XVIII, incluyendo música de Louis-Nicolas Clérambault<sup>625</sup>. Las suites de este compositor debieron de ser muy de su agrado, dada la frecuencia con que son citadas en su diario como parte de sus interpretaciones. Otros autores de la escuela antigua francesa que estuvieron en su atril fueron Pierre du Mage, Nicolas de Grigny, Nicolas Lébegue y Guillaume-Gabriel Nivers. De Jean-François Dandrieu tocó en fechas más tardías *In festis apostolorum*<sup>626</sup>. Por otra parte, en fechas navideñas solía tocar noëles de Dandrieu y Louis-Claude Daquin<sup>627</sup>.

### ***Escuela antigua española***

El P. Donostia tenía una buena opinión de la música antigua española, para la que reivindicaba una presencia habitual en la liturgia<sup>628</sup>. Sin embargo, no se prodigó el P. Donostia en la interpretación de este repertorio. Su gusto por la delicadeza y la sencillez no siempre era satisfecho por las extensas y prolijas construcciones contrapuntísticas que no son escasas en esta escuela. Ya en una ocasión se quejó de ello, contraponiendo la brevedad, concisión y

---

624 APD.01, caja 01, Diario, 25-VI-1933.

625 APD.01, caja 01, Diario, 24-VIII-1930.

626 APD.01, caja 01, Diario, 13-XII-1941.

627 APD.01, caja 01, Diario, 26-XII-1932.

628 Donostia, P. José Antonio de: "Repertorio Orgánico Español", *op. cit.*, p. 162.

mayor equilibrio que encontraba en las escuelas francesa o alemana<sup>629</sup>. Con esto quizá tuvo que ver el que se le hiciera pesado un concierto de Bonnet en cuyo programa hubo notable presencia de autores clásicos ibéricos<sup>630</sup>. Sin embargo, sí le agradó mucho un *Tiento de quinto tono* de Cabanilles, que escuchó interpretado por Dom Letestu<sup>631</sup>. Al menos una vez tocó música de Cabezón<sup>632</sup>, pero la pieza que más repitió fue una *Fuga en sol* de Oxinaga<sup>633</sup>, autor sobre el cual pidió información al P. Otaño<sup>634</sup>. Tocó también un *Intermedio* de Scarlatti<sup>635</sup>, autor italiano pero muy vinculado a España por su presencia en la corte de Madrid.

### **César Franck**

Franck fue un autor con el que en principio no se sentía identificado, pero no fue impedimento para que le gustasen diversas de sus composiciones. De César Franck tocó muchas veces la *Fantasia en Do*, de la que apreciaba sobre especialmente el *Adagio* final, que calificaba de “admirable”, y que “tocó y retocó” a solas en el órgano de Lekaroz un noche de verano<sup>636</sup>. Al menos en una ocasión tocó el *Tercer Coral* durante una misa rezada, el día en que se celebraba en Lekaroz una reunión de excolegiales<sup>637</sup>.

### **Otros autores franceses del romanticismo**

Si con César Franck su sintonía fue sólo parcial, menos aún con otros autores de la vieja escuela romántica, cuya música recibe con notoria indiferencia en las ocasiones en que tiene ocasión de escucharla, sobre todo en París. Aun así, se encuentra algo de estos autores en sus interpretaciones. Guilmant estaba presente a través de su *Méditation*. De Boëllmann tocó

---

629 Donostia, P. José Antonio de: “Música hispánica de cámara (s. XVIII)”, en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo V (conferencias), pp. 289-290.

630 APD.01, caja 01, Diario, junio 1930.

631 APD.01, caja 01, Diario, 14-XII-1931.

632 APD.01, caja 01, Diario, 21-VIII-1932.

633 APD.01, caja 01, Diario, 12-II-1929.

634 APD.02.02, caja 01, cartas del P. Nemesio Otaño (7-XI-1930 y 6-XII-1930).

635 APD.01, caja 01, Diario, 12-II-1929.

636 APD.01, caja 01, Diario, 5-VIII-1923.

637 APD.01, caja 01, Diario, 4-IX-1927.



música en varias ocasiones, y al menos en una de ellas su *Pastorale*<sup>638</sup>. Y de Saint-Saëns tocó al menos una vez su *Ave verum*<sup>639</sup>.

Es significativa la ausencia en su repertorio de otros autores de esta escuela frecuentados por muchos organistas litúrgicos del momento, como Gigout, Dubois, etc. Y especialmente ilustrativo es que las dos piezas para órgano de este último más conocidas e interpretadas, la *Toccata* y la *Marche des Rois Mages*, en el caso del P. Donostia fueran puestas en el atril no del órgano sino del piano, y en un contexto abiertamente lúdico-profano, como era la reunión antes de la sesión de cine del colegio<sup>640</sup>.

Sí tocó algo más de Louis Vierne. Este autor, no obstante su adhesión a la estética romántica, tanto por su cronología como por lo particular de su lenguaje musical pudo ser menos lejano de las preferencias del P. Donostia. De Louis Vierne tocó al menos *Résignation*, *Sur le Rhin* y *Étoile du Soir*<sup>641</sup>.

Por último, y saliendo de Francia pero no del mundo estético franco-belga, es de señalar una mención a la música de Joseph Jongen<sup>642</sup>.

### **Otros autores románticos**

La música romántica no francesa apenas tiene presencia en los años a los que me estoy refiriendo. No tocó al parecer nada de música alemana, a pesar de que la había oído con agrado en París. Sí tocó algo del famoso concertista italiano Enrico Bossi, al menos su *Cantabile*<sup>643</sup>, y la *Preghiera*<sup>644</sup>.

---

638 APD.01, caja 01, Diario, 13-VI-1929.

639 APD.01, caja 01, Diario, 11-II-1929.

640 APD.01, caja 01, Diario, 27-I-1929.

641 APD.01, caja 01, Diario, 29-VI-1929.

642 APD.01, caja 01, Diario, 29-VI-1936.

643 APD.01, caja 01, Diario, 30-IX-1928.

644 APD.01, caja 01, Diario, 3-IX-1934.

### **Charles Tournemire**

Tournemire fue su gran referencia en la música moderna de órgano. En 1929 ensayó, quizá por primera vez, el oficio de La Asunción de *L'Orgue Mystique*, que le pareció como “muy hermoso”<sup>645</sup>. El lunes de Pascua de 1931 tocó varias piezas, presumiblemente del oficio del Domingo de Pascua<sup>646</sup>. De sus anotaciones puede intuirse que este oficio lo interpretó en años sucesivos en las mismas fiestas pascuales. Los oficios de *L'Orgue Mystique* que se citan explícitamente en su diario como interpretados son, en orden cronológico, el nº 23 *In Ascensione Domini*<sup>647</sup>, el nº 7 *In Epiphania Domini*<sup>648</sup>, el nº 26 *In Festo Ss. Trinitatis*<sup>649</sup>, el nº 44 *Dominica XVII post Pentecosten*<sup>650</sup>, y el nº 6 *Ss. Nominis Jesu*<sup>651</sup>.

### **Claude Debussy**

Resulta curiosa, respecto a las actuales costumbres interpretativas, la presencia abundante de música de Claude Debussy. Naturalmente se trataba de transcripciones, dado que este autor no compuso nada para órgano. En concreto, utilizó una publicación de la casa Durand que todavía se conserva en su archivo<sup>652</sup>. Al parecer esta colección de transcripciones gozó de cierta popularidad entre los organistas del momento, como se deduce de su frecuencia en los programas de concierto de otro organista de la zona, el navarro Miguel Echeveste<sup>653</sup>. En su diario consta que, además de Bach, tocó música de Debussy durante una visita a Lekaroz de Gregorio Marañón<sup>654</sup>. El P. Donostia no tenía inconveniente en incluirla en la liturgia. Así,

---

645 APD.01, caja 01, Diario, 8-VII-1929.

646 APD.01, caja 01, Diario, 6-IV-1931.

647 APD.01, caja 01, Diario, 17-VII-1932.

648 APD.01, caja 01, Diario, 6-I-1934.

649 APD.01, caja 01, Diario, 16-VI-1935.

650 APD.01, caja 01, Diario, 28-XI-1934.

651 APD.01, caja 01, Diario, 1-I-1936.

652 APD, *Claude Debussy. 12 Pièces pour Orgue. Transcriptions*, París, Durand et Cie, 1911.

653 Del Toro Sola, Raúl: *Miguel Echeveste Arrieta. Concertista y pedagogo del órgano*, op. cit.

654 APD.01, caja 01, Diario, 12-VIII-1925.

tocó la transcripción del Andante, del cuarteto de cuerdas<sup>655</sup> y tocó la transcripción del Preludio de *L'Enfant Prodige*<sup>656</sup>.

### ***Recopilatorios litúrgicos***

En un orden quizá menos elevado artísticamente hay que citar el notable uso que el P. Donostia hizo de la obra *L'Organista liturgico*, de Oreste Ravanello, así como de las piezas de Luigi Botazzo<sup>657</sup>. De la escuela francesa, también tenía en buena consideración las piezas fáciles de Charles Collin, “aun sin ser del empuje de Dupré, Duruflé, etc.”<sup>658</sup>. Siguiendo su costumbre de adaptar el repertorio a la fiesta del día, durante el tiempo de Pascua tocaba unas “Variaciones sobre *O filii o filiae* de la colección Joubert”<sup>659</sup>.

### ***Autores españoles contemporáneos***

Entre las partituras procedentes de Lekaroz y depositadas actualmente en San Pedro Extramuros de Pamplona no parece conservarse la *Antología Moderna Organica Española*. Sí está la *Antología Orgánica Práctica*, cuya adquisición consta en el diario del P. Donostia, junto con la los *Cantos Íntimos* de Torres<sup>660</sup>. De Torres tocó repetidamente sus *Saetas*, así como *Jubilate Deo*<sup>661</sup> y *Oración matutina*<sup>662</sup>. De Luis Urteaga tocó al menos la “Elevación de Navidad”<sup>663</sup>, y de Luis Villalba aparece una vez su *Canción*<sup>664</sup>.

También estuvo en el atril la música de su compañero, condiscípulo y amigo el P. Tomás Elduayen, de quien se anotan varios números del cuaderno tercero de sus *Preludios*<sup>665</sup>.

---

655 APD.01, caja 01, Diario, 12-II-1929.

656 APD.01, caja 01, Diario, 13-VI-1929.

657 APD.02.01, caja 01, carta enviada por el P. Donostia a un destinatario no especificado (1-XI-1945).

658 Ibid.

659 APD.01, caja 01, Diario, Lunes de Pascua, abril 1928.

660 APD.01, caja 01, Diario, 23-VI-1925.

661 APD.01, caja 01, Diario, 20-IX-1930.

662 APD.01, caja 01, Diario, 30-VI-1935.

663 APD.01, caja 01, Diario, 26-XII-1929.

664 APD.01, caja 01, Diario, 30-VI-1935.

665 APD.01, caja 01, Diario, 28-VII-1935.

En cuanto a su propia música, no aparece apenas, más allá de la ya mencionada alusión a “un intermedio suyo” interpretado en Madrid en la Pascua de 1922<sup>666</sup>. Una de las composiciones propias que más interpretó fue *O Yesus guruztera*. Es, por cierto, la única que anota en su diario en el ámbito cronológico que estoy tratando, aunque sólo una vez<sup>667</sup>. El ejemplar de ROE conservado en APD lleva escritas en las páginas de *O Jesus guruztera* indicaciones de digitación y pedalización para uso particular, presumiblemente debidas al propio P. Donostia. Lo cual confirma el aprecio por esta composición juvenil, a la que el P. Donostia continuaba prestando atención durante los últimos años de su vida<sup>668</sup>.

### ***Sus ideas sobre el órgano***

No son especialmente abundantes las reflexiones que el P. Donostia dejó escritas sobre el órgano y su música. Su aproximación al instrumento fue principalmente práctica, por necesidad de su oficio como organista. En ella aplicaba la sensibilidad refinada que le era propia.

Para él era fundamental satisfacerse con el sonido del tubo: dejarse invadir, penetrar, recrearse con el puro sonido, sin acordes, sin combinaciones, sin modulaciones. Pulsaba una nota y me decía: "escucha, no cambies de nota hasta que te encuentres a gusto con su sonido, repite esto con otros tubos y poco a poco con todos los registros; cuando vengas a ensayar, el primer rato tienes que emplearlo en esta práctica"<sup>669</sup>.

Los juicios emitidos acerca de aspectos constructivos del instrumento son escasos, aunque recogió en su diario las visitas que efectuó a órganos en diversos lugares. Muchas veces se trataba de órganos recién instalados, o que habían sido objeto de una reparación o reforma importante. En general el P. Donostia tenía una clara preferencia por los órganos Cavallé-Coll sobre los de construcción española. Así, recurre a la sonoridad de estos instrumentos para ilustrar su elogio de la *schola* fundada y dirigida en Pasajes por su amigo Gelasio Aramburu:

(...) Tampoco desmerecen en la comparación las voces masculinas, de timbre tan admirable. Aquel Gernikako Arbola, aquel Boga Boga, cantados en el refectorio a plena voz, sin trabas de director, eran de

---

666 APD.01, caja 01, Diario, 16-IV-1922.

667 APD.01, caja 01, Diario, 9-IX-1934.

668 Zudaire Huarte, Claudio: "Su música para órgano", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 239.

669 Zudaire Huarte, Claudio: "Evocación del P. Donostia", *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 203.

una fuerza, de una pastosidad, que traían a la memoria la trompetería de los órganos Cavaillé-Coll, tan brillante, tan clara, tan bien compuesta<sup>670</sup>.

Incluso llega a suponer el origen francés de un órgano que escucha durante una misa en Madrid y que no alcanza a ver, pero cuyo sonido le agrada especialmente<sup>671</sup>. Por otra parte, en su diario se recogen diversas ocasiones en que visitó o saludó a diferentes organeros franceses. Así, en julio de 1922 fue junto a Silvestre Almandoz a saludar a Ferdinand Prince, durante los trabajos que éste efectuaba en San Vicente de San Sebastián<sup>672</sup>.

Ya he señalado el tono desprovisto de elogio con que anotó la impresión que le causaron diversos órganos de construcción española, como los de Irurita, Etxalar o Errazu. Tampoco le satisfizo la sonoridad del órgano italiano de la casa Tamburini que encontró en la iglesia de San Antonio de Buenos Aires<sup>673</sup>, durante su viaje a Argentina.

El P. Donostia manifestó cierto interés por los órganos antiguos, si bien más desde un punto de vista musicológico que práctico. Lo cual es explicable, dado que en su momento no se daban las condiciones necesarias para que un organista pudiese hacer suyas las características constructivas de estos órganos. No se olvide la displicencia con que el Congreso de Valladolid se había conducido a principios del s. XX respecto de los órganos antiguos.

Llevó a cabo diversas investigaciones documentales sobre la organería antigua, como el artículo sobre el órgano de Tolosa<sup>674</sup>, o las referencias a los talleres de organería navarros y alaveses del s. XV<sup>675</sup>. Igualmente, investigó y apreció el repertorio de órgano antiguo, que ya estaba siendo recuperado desde los comienzos del s. XX. En varias ocasiones mostró interés por conocer directamente instrumentos antiguos, como cuando fue al convento de las

---

670 Donostia, P. José Antonio de: "Cantores peregrinos", *El Día*, 23-24-VIII-1932. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/1 (Diarios), p. 147.

671 APD.01, caja 01, Diario, 26-IV-1922.

672 APD.01, caja 01, Diario, 9-VII-1922.

673 APD.01, caja 01, Diario, noviembre 1924.

674 Donostia, P. José Antonio de: "El órgano de Tolosa (1686)", *Anuario Musical*, vol. X, 1955, pp. 121-136. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo II, pp. 463-484.

675 Donostia, P. José Antonio de: "Essai d'une bibliographie musicale populaire basque", *Bulletin du Musée Basque*, Bayona, 1931, fasc. 1-2, p. 1-19. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1985, tomo IV (conferencias), pp. 269-330.

Trinitarias de Madrid “a ver el órgano antiguo”<sup>676</sup>. Visitando el órgano barroco de San Pedro de Puente la Reina (Navarra) le llamó poderosamente su teclado de “octava corta”, anotando en su diario la particular disposición de los bajos respecto a las teclas, característica de los teclados anteriores al s. XVIII<sup>677</sup>.

En cuanto a la liturgia, el P. Donostia defendía que las intervenciones del órgano debían ajustarse bien a la naturaleza de cada momento. No le gustaban nada “los solos de flauta tremolante, los rellenos orgánicos, sin conexión con lo que en el altar se hace”<sup>678</sup>. Respecto a las frecuentes intervenciones breves que se requerían del órgano en la liturgia de aquel tiempo, el P. Donostia no era partidario de que se encomendaran a la improvisación de cualquier organista. Entre estos momentos estaban las transiciones que se daban en el Oficio Divino entre una antífona y otra. Era práctica común que, cuando estaban en modos o tonos diferentes, el organista tocara unos momentos para preparar la nueva entonación. Aquí estaba el riesgo de la incompetencia musical del organista. En previsión de estas situaciones, el P. Donostia elogió los breves interludios que fray José Domingo de Santa Teresa incluyó en 1924 en su *Vesperale Romanum*, junto con la armonización de las correspondientes antífonas gregorianas<sup>679</sup>.

---

676 APD.01, caja 01, Diario, 22-VI-1922.

677 APD.01, caja 01, Diario, cuaderno 11, 5-VIII-1943.

678 Donostia, P. José Antonio de: “Cruzada litúrgica”, *El Día*, 19 de septiembre de 1935. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III, p. 260.

679 Donostia, P. José Antonio de: “Santa Teresa (P. José Domingo de), *Vesperale Romanum*”, Lecároz, 21, 1929, p. 47. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 26.

### 4.3. Datos generales sobre su pensamiento estético

La música del periodo juvenil de Lekaroz comienza imitando los modelos decimonónicos, y años después se asienta con perceptible comodidad en un romanticismo dotado a veces de cierto aroma popular. Después de su contacto con la nueva música francesa, su actitud hacia estas composiciones románticas fue en general negativa, especialmente hacia sus famosos *Preludios vascos* para piano, que calificaba de “pecados de juventud”<sup>680</sup>. No miraba con simpatía su recuperación para los programas de concierto, lo cual amistosamente le recriminó Nemesio Otaño, en comunicación con el autor al respecto de los conciertos de piano que iban a acompañar unas conferencias de Otaño en la Universidad de Santander, dedicadas al folclore:

Quisiera que V. me escogiera las dos piezas que pienso incluir de V. en el 4º concierto. V. reniega de los Preludios, y hay en ellos cosas bellísimas. Yo quiero respetar su parecer y haré lo que usted me señale<sup>681</sup>.

A la hora de confeccionar su primer catálogo tomó punto inicial unas piezas escritas en 1905 para violín y piano<sup>682</sup>, de las que en 1913 se había formado una mala opinión, hasta el punto de preferir que no se interpretaran en público<sup>683</sup>.

Como ya ha sido ampliamente recordado por diversos autores, en la evolución del estilo del P. Donostia resultaron decisivos los viajes a París, y el consiguiente contacto con el nuevo tipo de música que allí se cultivaba en los años 1920. Sus diarios de esos años manifiestan ciertas características que se consolidarán como propias de su personalidad musical. Estos rasgos podrían ser resumidos en la sencillez, la delicadeza y el interés por la modernidad.

---

680 Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 118.

681 APD.02.02., caja 03, carta de Nemesio Otaño (22-V-1936).

682 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 184.

683 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia a Carmen Karr (26-VIII-1913). Citada en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., pp. 184-185.

## Sencillez

Su inclinación hacia la sencillez puede ser vinculada con el especial aprecio por la tradición popular que había nacido en él desde la primera década del s. XX<sup>684</sup>. Más aún: se integra en ese mundo primordial y auténtico que para él constituían la canción popular y el canto gregoriano.

*Al igual que el gregoriano, la música popular vasca tiene como característica la simplicidad. Esta simplicidad que es la propia de las cosas divinas y de la perfección en el arte. Para encantar a nuestros espíritus no tiene necesidad de grandes esfuerzos, de grandes medios polifónicos o instrumentales*<sup>685</sup>.

Estos dos aspectos, la sencillez y lo popular, guardan a su vez especial relación con el estilo de pensamiento y de vida de la orden religiosa a la que perteneció, la orden franciscana de los Hermanos Menores Capuchinos<sup>686</sup>. Y, naturalmente, encontraron acomodo en los postulados de la nueva música francesa, que se reivindicaba vinculada a sus propias raíces frente la potente influencia del romanticismo alemán:

(...) Para él [Debussy] y para los franceses modernos la exaltación lírica de Bayreuth, su *kolosalismo*, aquel romanticismo y aquellas nieblas norteanas de que el teatro estaba henchido, significaban un peligro para la música francesa. (...) ¿En la exaltación pasional de esa ópera [la wagneriana] veía Debussy el tipo perfecto de lo alemán, antitético de la discreción y reserva francesas? (...) Si Debussy y Ravel han encontrado oposiciones apasionadas algunas veces, ha sido porque su música es enemiga irreductible del énfasis, de la grandilocuencia, de la pseudo-profundidad romántica<sup>687</sup>.

---

684 Ansorena, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 33.

685 Donostia, P. José Antonio de: "Quelques caractéristiques de la chanson basque", *Gure Herria*, 1923-24. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo IV (Conferencias I), p. 146.

686 Cf. Ansorena, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 29 y p. 31.

687 Donostia, P. José Antonio de: "El humorismo en la música pura", conferencia pronunciada en 1929 en Barcelona. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, vol. V (conferencias), pp. 43-45.



## **Delicadeza**

Según testimonio de Enrique Jordá, el P. Donostia decía que le gustaba “dar siempre la nota fina”, y repetía la conocida frase de Debussy: “No quiero enterarme de que el piano tiene macillos”<sup>688</sup>. Silvestre Almandoz recuerda también la referencia a Debussy y añade algunas impresiones muy ilustrativas sobre su faceta como pianista:

José Antonio era pianista, si no de un mecanismo extraordinario, sí muy fino y pulcro, que obtenía del instrumento sonidos llenos de dulzura y suavidad. Encantaban sus versiones de algunas obras de Mozart, Debussy y Ravel<sup>689</sup>.

El P. Donostia era extremadamente exigente con el sonido de los pianos. Anotó en varias ocasiones su experiencia con los instrumentos que tuvo en Lekaroz, y, según Aramburu, su sensibilidad en este punto alcanzaba grados extremos, hasta el punto de criticar con dureza instrumentos que eran tenidos por excelentes según la opinión general<sup>690</sup>.

Tuvo un especial aprecio por la música de Mozart, al que llamó “Fray Angelico de la música”, por los “colores tan finos” que encontraba en su música<sup>691</sup>. También su profunda admiración hacia la música de J.S. Bach está teñida de esta predilección por lo delicado. Especialmente conmovido resultó a raíz de una interpretación de la Pasión según San Juan en la Schola Cantorum de París. Los calificativos “magnífico” y “estupendo” los anotó con doble subrayado y signos de exclamación, siguiendo (nótese el subrayado original):

¡Qué enorme, que grande, que tierno es Bach!<sup>692</sup>

Esta preferencia por la delicadeza se traducía, en la música religiosa, en su adhesión a la nueva forma de cantar el gregoriano que conoció en los monasterios benedictinos de Besalú y Solesmes, y que se caracterizaba por una mayor ligereza respecto a lo hasta entonces

---

688 Jordá, Enrique: “Recordando al Padre Donostia [en su estudio de Lecároz]”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 62.

689 Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 119.

690 Aramburu, Gelasio: “Rasgos del P. Donostia”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 132-133.

691 APD.01, caja 01, Diario, 28-II-1920.

692 APD.01, caja 01, Diario, 23-III-1920.

acostumbrado. El P. Donostia, en su primera estancia en París, se topó todavía con interpretaciones del gregoriano según esta vieja manera, que fueron recogidas críticamente en su diario. Esto le ocurrió, por ejemplo, en Saint-Sulpice, tanto en el gregoriano<sup>693</sup> como en la polifonía<sup>694</sup>, así como en Saint-Gervais<sup>695</sup>.

En lo que respecta a la escritura para órgano, tanto en obras a solo como en la faceta del acompañamiento, prefería la economía en el número de notas. Consideraba “cosa pesada” que el acompañamiento del gregoriano fuese siempre a cuatro voces, reduciendo a veces la textura a tres<sup>696</sup>. En el mismo sentido, recomendó al P. José Domingo de Santa Teresa aligerar la textura del órgano en su *Missa Pastoralis*:

No le ocultaré (como no le oculté en Vitoria) que yo aclararía un poco ese tejido armónico, desde el punto de vista de notas repetidas en ambas manos. Escribe usted casi siempre a 4. Quite usted notas y verá cómo gana la música<sup>697</sup>.

En relación con la delicadeza hay que señalar también la gran atención que ponía en el fraseo, prodigándose en ligaduras y otros signos que, a pesar de no ser siempre concordantes entre las fuentes, denotan una búsqueda de la precisión en el detalle motivico.

La preocupación por el fraseo se percibe en el P. Donostia desde muy pronto. Desde sus primeras obras para órgano, la articulación del discurso mediante ligaduras y comas de respiración es siempre cuidadosamente anotada. Este mismo interés se refleja en su modo de comprender la música y la interpretación. Así, tras escuchar en concierto a la famosa pianista y clavecinista Wanda Landowska, elogia su “sentido sobrio, aristócrata de la dicción”<sup>698</sup>. Igualmente, al escuchar al organista Philipp en un concierto en la Schola Cantorum, percibe una deficiente comprensión del fraseo, por hacer los “calderones demasiado cortos”<sup>699</sup>.

---

693 APD.01, caja 01, Diario, 7-III-1920.

694 APD.01, caja 01, Diario, 2-IV-1920.

695 APD.01, caja 01, Diario, 4-IV-1920.

696 Santa Teresa, P. José Domingo de: “El monumento musical del Padre Donosti”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 122.

697 Ibid.

698 APD.01, caja 01, Diario, 28-III-1920.

699 APD.01, caja 01, Diario, 20-III-1921.

## Modernidad

El P. Donostia tuvo una marcada inclinación hacia la innovación en el lenguaje. En su diario descalifica con frecuencia ciertas composiciones nuevas que conoce en conciertos, porque “suenan antiguo”. No obstante, trató de mantener una actitud moderada. Para él, los nuevos medios del lenguaje musical (politonalidad, atonalidad, dodecafonismo) eran sólo eso, medios, cuya utilidad estaba condicionada a la inspiración con que se aplicaran. En caso contrario, “pasada la novedad, ya no son interesantes”<sup>700</sup>. No aceptaba cualquier novedad por el hecho de serlo. Recién llegado a París por primera vez, acudió con curiosidad a un concierto en el que se interpretaba música del grupo “modernísimo que presuntuosamente se llama de los Seis”<sup>701</sup>, pero no le gustó nada. Detectaba en ellos el modelo de Strawinsky, pero sin la fuerza y talento de éste.

El P. Tomás de Manzárraga situó al P. Donostia en una posición moderada dentro de la vanguardia de la música religiosa del s. XX, situando su estilo por detrás de otros autores como Nemesio Otaño o Juan María Thomas, entre otros. Ciertamente, el P. Donostia tenía un firme criterio sobre la música religiosa, cuyo fin espiritual debía estar siempre por encima de las apetencias técnicas o estéticas del compositor. Por lo tanto, consideraba inconveniente aturdir a los oyentes de esta música, cuya formación musical no podía darse por supuesta, con un lenguaje musical incomprensible para ellos<sup>702</sup>.

Estos aspectos de delicadeza y modernidad guardan en el P. Donostia una vinculación mutua, derivada de su común relación con la música francesa de principios del s. XX. No en vano, estos rasgos se manifiestan de modo predominante y característico en la música que el P. Donostia escribe con posterioridad a su primer contacto con París.

Para el tratamiento de esta cuestión resulta de especial utilidad la división que hacen Grout y Palisca<sup>703</sup> de las nuevas corrientes surgidas en Francia desde las décadas finales del siglo XIX. La primera corriente, que ellos llaman *cosmopolita*, tuvo en Franck y d’Indy a sus principales

---

700 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna en la iglesia”, *op. cit.*, pp. 296-297.

701 APD.01, caja 01, Diario, 23-II-1920.

702 Donostia, P. José Antonio de: “La música moderna...”, *op. cit.*, p. 298.

703 Grout, Donald J.; Palisca, Claude V.: *A History of Western Music*, W.W. Norton & Co., 1960-1988. Traducción española de León Mamés y José María Martín Triana: *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 1997, vol. II, pp. 788 y ss.

representantes. Estos maestros se sirven de las formas y procedimientos tradicionales, con una particular presencia del cromatismo en la armonía y la aplicación del procedimiento cíclico. Resultan fácilmente perceptibles las influencias germánicas, especialmente provenientes del ámbito Wagner-Liszt. La segunda es la francesa romántica, representada por Saint-Saëns y sus alumnos, y especialmente por Fauré. La tercera es la que, tomando pie en la tradición musical francesa, innova el lenguaje de un modo propio. Esta tercera corriente es la de Debussy, Ravel, etc.

El P. Donostia se mostró distante de la corriente *cosmopolita* y de sus antecedentes. No se sentía cercano a su énfasis formal. Para él, el estudio de las formas clásicas tenía como fin aprender a construir con orden y equilibrio, pero con formas nuevas. Según Jordá, su ideal era crear música que recuerde a una improvisación, pero dotada en su conjunto y detalles de la perfección de los modelos clásicos<sup>704</sup>. Especialmente rechazaba los grandes desarrollos en el tratamiento de la melodía popular, siguiendo en esto a Ravel. Es interesante que citase a d'Indy, figura conspícua de la corriente *cosmopolita*, entre los escasos ejemplos exitosos de elaboración prolija de lo popular<sup>705</sup>. Más fáciles de explicar son los puntuales elogios que tributó a la música de Franck cuando a su juicio lo merecía.

Pero no sólo miraba con distancia la aplicación moderna de las formas clásicas. Tampoco valoraba ciertos aspectos de las formas clásicas en el pasado. Así, las sonatas de Beethoven le parecían “una sucesión impecable de silogismos escolásticos”<sup>706</sup>. Tampoco le agradaban las grandes dimensiones de que este autor dotó a no pocas de sus composiciones: “¡Con lo bien que estaba la música antes de Beethoven!”, llegó afirmar<sup>707</sup>. Respecto a Wagner sentía admiración pero no simpatía<sup>708</sup>. Wagner, con toda su genialidad, no dejaba de encarnar el romanticismo hiperexpresivo y grandilocuente que él rechazaba con dureza en autores de

---

704 Jordá, Enrique: “Recordando al Padre Donostia [en su estudio de Lecároz]”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 63.

705 Donostia, P. José Antonio de: “Cordova y Oña (Sixto): Cancionero de la provincia de Santander”, en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 93.

706 Zudaire Huarte, Eulogio: “Los enemigos del P. José Antonio”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 212.

707 Querol Gavaldá, Miguel: “El P. José Antonio de San Sebastián (1886-1956)”, *Revista Príncipe de Viana*, nº 179 (1986), p. 689.

708 Zudaire Huarte, Eulogio: “Los enemigos del P. José Antonio”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 212.

menor talla. El P. Donostia se adhirió al nuevo estilo francés liderado por Debussy como parte de su oposición al romanticismo.

No debe omitirse del dato de que la primera relación del P. Donostia con la música parisina fue en un ámbito relacionado de algún modo con esta corriente *cosmopolita*, por cuanto había sido dirigida por d'Indy. El P. Donostia, aun apreciando la labor de d'Indy, lamentaba la evolución estética de la Schola Cantorum, a la que juzgaba incapaz de comprender correctamente el fenómeno desencadenado tras Debussy<sup>709</sup>.

La segunda corriente citada, la del romanticismo francés de Saint-Saëns y su escuela, despertó en el P. Donostia respeto y aprecio, como ya he señalado en su lugar<sup>710</sup>. Pero es a la tercera, a la de la nueva música francesa, a la que, como es bien sabido, se adhirió absolutamente. Llegó a ilustrar esta preferencia recordando que, la primera vez que llegó a París, lo primero que hizo fue ir a rezar un Padrenuestro delante de la tumba de Debussy<sup>711</sup>. Y fue con la música de Ravel con la que sintonizó especialmente:

La música de Ravel (como la de Debussy, Fauré, etc...) me había abierto la puerta del jardín de la música moderna, de flores magníficas y raras. Aquella palabra fue para mí un axioma que iluminó muchos puntos de estética musical<sup>712</sup>.

---

709 Jordá, Enrique: "Recordando al Padre Donostia [en su estudio de Lecároz]", *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 59-63.

710 Ver apartado *Camille Saint-Saëns (1835-1921)*, p. 100.

711 Jordá, Enrique: "Recordando al Padre Donostia...", op. cit., p. 61.

712 Donostia, P. José Antonio de: "Hommage à M. Ravel (†)", *Gure Herria*, Bayona, 1937, p. 336. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo III/2 (reseñas), p. 67.

---

## 5. La obra para órgano del P. Donostia: cronología y fuentes

Presento en primer lugar el listado completo de las composiciones para órgano del P. Donostia, junto con el número de identificación que les he asignado. Las indicadas en negrita son las obras inéditas que se presentan por vez primera en este trabajo.

También incluyo en este listado varios bocetos que no llegaron a constituir obras acabadas, pero que aportan información para este estudio (n.º 40 *Noël* y n.º 45 *Canon pastoral*), así como la *Glosa sobre la Salve*, caso único dentro de la obra del P. Donostia en que el órgano es tratado como instrumento de música de cámara.

1	Entrada	24	Exsultemus et lætemur in Domino
2	<b>Ofertorio (fiesta Espíritu Santo)</b>	25	Dolens sunamitis
3	Elevación	26	Fascículus myrrhæ
4	Verso I	27	Adoro Te, latens Deitas
5	Verso II	28	Dulce lignum
6	Salida (La)	29	Deprecatio pro amico elongato
7	Ofertorio	30	Deprecatio pro filio in exilio vincto
8	Plegaria	31	Ne vocetis me pulchram, sed amaram
9	Intermedio I	32	Pastorale
10	Intermedio II	33	Pastores accedentes admirantur
11	Salida (Mi)	34	Berceuse de l'Enfant Jésus
12	<b>Salida (Re)</b>	35	Adoration des Bergers
13	<b>Meditación Quam dilecta</b>	36	Variations sur un Noël
14	<b>Laudetur Christus in æternum</b>	37	<b>Épilogue-Extase</b>
15	Meditación (Sol)	38	Oración a Ntra Señora de Roncesvalles
16	O Jesus gurutsera	39	Tríptico
17	Preludio	40	<b>Noël</b>
18	Exsultatio paschalis	41	In paradisum
19	Laetare, Virgo mater, alleluia	42	Glosa sobre la salve (cello y órgano)
20	Sitivit anima mea ad Te	43	Toccata sobre el tema Do-si-re-do
21	Gaudens gaudebo	44	<b>Improvisación sobre noëles catalanes</b>
22	Gaudium plenum	45	<b>Canon pastoral</b>
23	Adoratio supplex et acclinis	46	Adoración

## 5.1. Cronología

En las composiciones para órgano del P. Donostia pueden distinguirse tres periodos:

- Juventud en Lekaroz (obras fechadas entre 1907 y 1912)
- Exilio en Francia (obras fechadas entre 1937 y 1943)
- Residencia en Barcelona como investigador del recién fundado CSIC (obras fechadas entre 1949 y 1952)

En las tres tablas que siguen presento la ordenación cronológica exacta de las composiciones, conforme a los datos que he hallado sobre cada una de ellas. Los diferentes colores indican los ciclos o series en que están integradas, cuando se da el caso.

El formato de las fechas es [año].[mes].[día], para una más fácil percepción del orden cronológico. En los casos en que no existe información sobre el día concreto, la referencia se limita a [año].[mes], cuando estos dos datos son los que aparecen en el autógrafo. Añado el signo [?] cuando, en ausencia de información precisa, considero posible u oportuno sugerir una datación.



### Composiciones de la primera etapa (Lekaroz)

Nº	Fecha	Título	Ciclo o serie de piezas	Lugar
2	1907ca.	<b>Ofertorio Espíritu Santo</b>	Álbum para órgano I	Lekaroz
3	1907ca.	Elevación	Álbum para órgano I	Lekaroz
4	1907ca.	Verso I ( <i>Re</i> )	Álbum para órgano I	Lekaroz
5	1907ca.	Verso II ( <i>re</i> )	Álbum para órgano I	Lekaroz
6	1907.01.03	Salida ( <i>La</i> )	Álbum para órgano I	Lekaroz
1	1907.01.10	Entrada ( <i>Si</i> )	Álbum para órgano I y II	Lekaroz
7	1908.03 ca.	Ofertorio ( <i>Mi</i> )	Álbum para órgano II	Lekaroz
8	1908.03.?	Plegaria ( <i>re</i> )	Álbum para órgano II	Lekaroz
9	1908.03.?	Intermedio I ( <i>si</i> )	Álbum para órgano II	Lekaroz
10	1908.04.02	Intermedio I ( <i>fa#</i> )	Álbum para órgano II	Lekaroz
12	1908.05.?	<b>Salida (<i>Re</i>)</b>	suelta (eliminada de Álbum II)	Lekaroz
13	1908.07.04	<b>Quam dilecta</b>	suelta	Lekaroz
11	1909.06	Salida ( <i>Mi</i> )	Álbum para órgano II	Lekaroz
14	1910.02.11	<b>Laudetur Christus in æternum</b>	suelta	Lekaroz
15	1910.11.05	Meditación ( <i>Sol</i> )	suelta	Lekaroz
16	1912.10.16	O Jesus guruztera	suelta	Lekaroz

### Composiciones de la segunda etapa (Francia)

Nº	Fecha	Título	Ciclo o grupo	Lugar
37	1937.01.19	Épilogue-Extase	suelta	Toulouse
27	1937.06.21-23	Adoro Te, latens Deitas	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Bétharram
17	1938.04.15	Preludio	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
18	1938.04.18	Exsultatio paschalis	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
19	1938.04.18	Laetare, Virgo mater, alleluia	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
20	1938.04.19	Sitivit anima mea ad Te	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
21	1938.04.22	Gaudens gaudebo	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
22	1938.04.22	Gaudium plenum	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
23	1938.04.29-30	Adoratio supplex et acclinis	I.M. Ascensiones cordis	Toulouse
24	1940.09.22-27	Exsultemus et lætemur in Domino	I.M. Ascensiones cordis	Mont-de-Marsan
25	1940.10.2?	Dolens sunamitis	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
26	1940.10.24-27	Fasciculus myrrhæ	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
28	1940.10.24-27	Dulce lignum	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
29	1940.11.04	Deprecatio pro amico elongato	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
30	1940.11.05	Deprecatio pro filio in exilio vincto	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
31	1940.11.07	Ne vocetis me pulchram, sed amaram	I.M. In festo VII Dolorum B.M.V.	Mont-de-Marsan
32	1940.11.14-17	Pastorale	I.M. pro tempore Nativitatis Domini	Mont-de-Marsan
36	1940.11.16 - 1943.01.07	Variations sur un Noël	I.M. pro tempore Nativitatis Domini	Bayona
39	1941.03.27	Tríptico	suelta	Bayona (Biarritz?)
40	1941.04.29	Noel	suelta	Bayona (Biarritz?)
33	1941.06.17-23	Pastores accedentes admirantur	I.M. pro tempore Nativitatis Domini	Bayona
35	1941.12.17 - 1942.01.10	Adoration des Bergers	I.M. pro tempore Nativitatis Domini	Bayona
34	1941.12.9-11	Berceuse de l'Enfant Jésus	I.M. pro tempore Nativitatis Domini	Bayona
42	1943.01.23	Glosa sobre la salve (cello y órgano)	suelta	Bayona

### Composiciones de la tercera etapa (Barcelona)

Nº	Fecha	Título	Ciclo o grupo	Lugar
43	1949.12.5-11	Toccata sobre el tema Do-si-re-do	suelta	Barcelona
44	1950?	<b>Improvisación sobre noëles catalanes</b>	suelta	Barcelona?
45	1950.02.25	Canon pastoral	suelta	Barcelona?
46	1952.03.7-11	Adoración	suelta	Barcelona
38	1954	Oración a Ntra Señora de Roncesvalles (transcripción)	suelta	Toulouse
41	1954	In paradisum (transcripción)	suelta	Lekaroz

## 5.2. Fuentes de la primera época

En la tabla siguiente pueden verse las diferentes fuentes manuscritas, las publicaciones<sup>713</sup>, y la adscripción a ellas de las respectivas piezas:

MANUSCRITOS		PIEZAS	EDICIONES		
AO1	AO2	3 Elevación	Álbum para órgano I	VM	
		4 Verso I			
		5 Verso II			
		6 Salida (La)			
		<b>2 Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo</b>			
		1 Entrada			
	AO3	1 Entrada	Álbum para órgano II	MSH (1910)	ROE
		7 Ofertorio			
AO4		8 Plegaria			
		9 Intermedio I			
		10 Intermedio II			
		<b>12 Salida (Re)</b>			
	MS1	11 Salida (Mi)		MSH (1910)	
Borr	MS1	15 Meditación			AOP/II
MS1	MS2	16 O Jesus guruztera		MSH (1913)	ROE
Borr	MS1	<b>13 O quam dilecta tabernacula tua</b>			
	MS1	<b>14 Laudetur Christus in aeternum</b>			

<sup>713</sup> Ver Abreviaturas, p. 4.

## 5.2.1. Autógrafos

### Álbum para órgano

AO1: APD.03.01, caja 05/21.

Manuscrito en papel pautado de formato apaisado que lleva la indicación *III*.



Ilustración 6: AO1, primera página.

AO2: APD.03.01, caja 05/21.

Manuscrito en papel pautado de formato apaisado que lleva el encabezamiento “Album para órgano”. Lleva la indicación *I*.



Ilustración 7: AO2, primera página.

AO3: APD.03.01, caja 05/21.

Manuscrito en formato apaisado, que lleva la indicación II.



Ilustración 8: AO3, portada.

Como puede verse en las fotografías, estos cuadernos están numerados con cifras romanas: AO1 lleva el número III, AO2 el I, y AO3 el II. Sin embargo, el orden real, cronológico, de la escritura no parece corresponderse con esta secuencia. Podría tratarse, más bien, de una numeración anotada posteriormente, con un significado distinto del orden de escritura.

AO1 parece ser la fuente más antigua de las citadas. Recoge exclusivamente las piezas incluidas en VM. La escritura sugiere que se trata de una primera redacción. El trazo es un poco menos limpio y cuidadoso respecto a versiones posteriores. A ello se añaden diversas anotaciones a lápiz con juicios o reflexiones sobre ciertos pasajes de cara a su posible reelaboración.

AO2 puede ser situado en un estadio cronológico inmediatamente posterior a AO1. Recoge las mismas piezas que éste, con una escritura más limpia y cuidadosa. Respecto a AO1, AO2 añade *Entrada*, única pieza de la serie que no apareció en VM. En cualquier caso, *Entrada* fue incluida en AO3, y publicada en MSH.

AO3 parece ser la primera versión que el P. Donostia envió a Otaño para la publicación en MSH. Otaño se lo devolvió con algunas anotaciones y sugerencias de modificación en algunos pasajes. Aparecen también unos comentarios negativos sobre la *Salida en Re*, que muy posiblemente motivaron su sustitución en MSH por la *Salida en Mi*, escrita un mes

después en cuaderno aparte. También se anotan en tinta roja los cambios de teclado y algunas indicaciones de registración, aunque no todas las que finalmente aparecerán en MSH.

AO4: APD.03.01, caja 05/21.

Hojas de papel pautado en formato vertical, de las que al parecer se han perdido la mayor parte. Se conservan sólo *Plegaria* e *Intermedio I*, ambas de modo incompleto. AO4 parece ser la versión definitiva para MSH, y también el que utilizó Ignacio Fernández Eleizgaray para, a petición de Otaño, indicar la registración de las piezas., tal y como informa Riezu en OM9. Es significativa la referencia expresa a los órganos de la casa Amezua que se anota al final de la *Plegaria*. Recuérdese la estrecha vinculación de Eleizgaray con esta casa organera<sup>714</sup>.

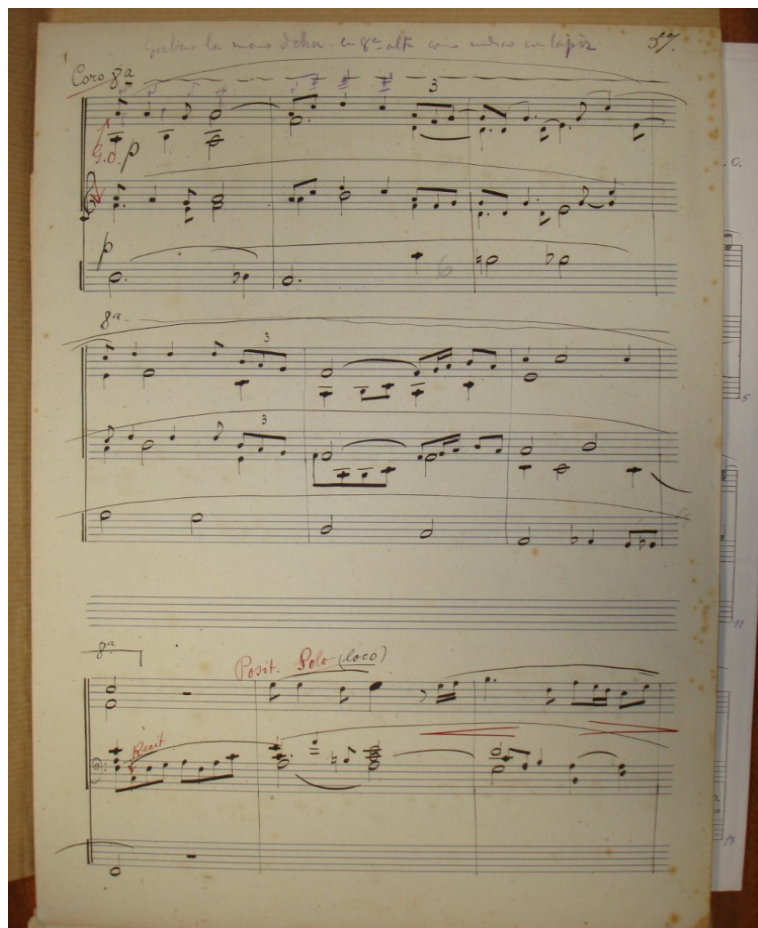


Ilustración 9: AO4, primera página conservada.

714 Cf. Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 437.



## Salida (Mi)

MS1: APD.03.01, caja 05/06

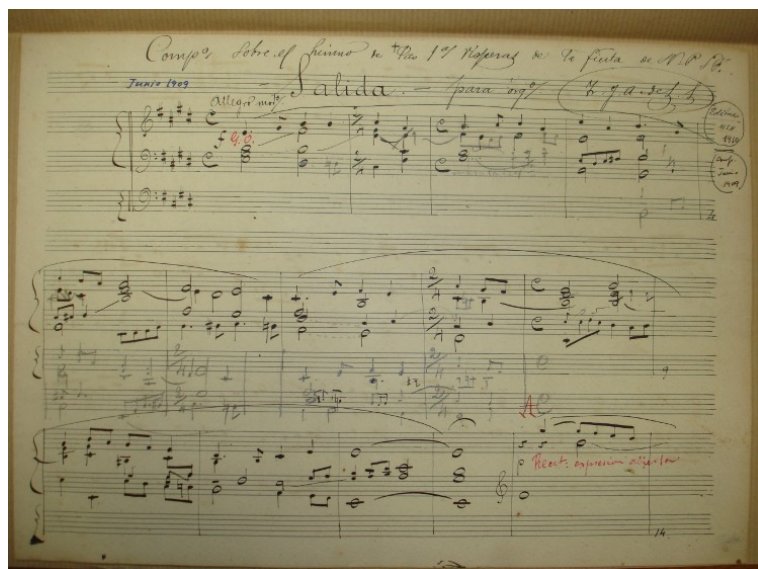


Ilustración 10: Salida en Mi, MS1, primera página.

## Meditación

BORR: APD.03.01, caja 05/03.

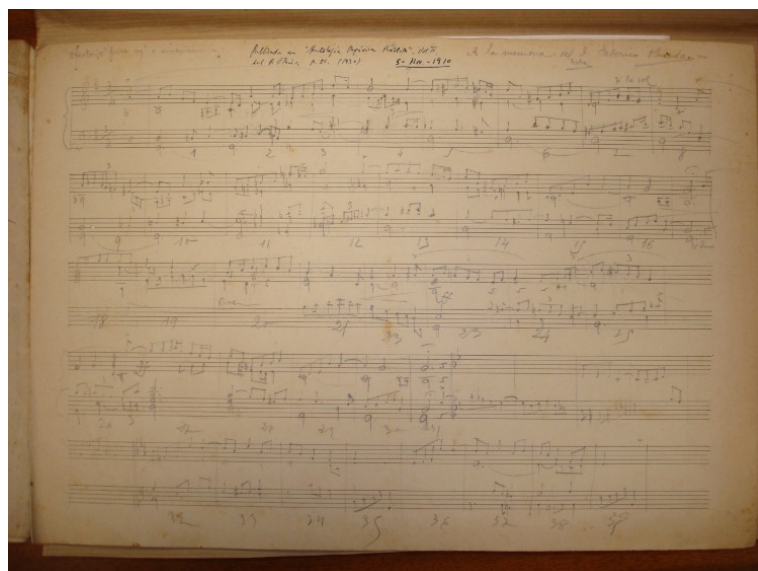


Ilustración 11: Meditación en Sol, BORR, primera página.



MS1: APD.03.01, caja 05/03.

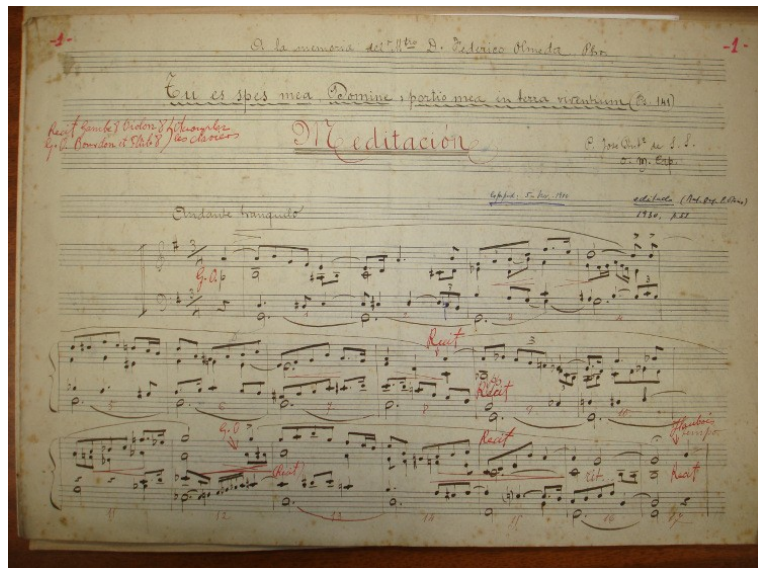


Ilustración 12: Meditación en Sol, MS1, primera página.

Además de los autógrafos BORR y MS1, se conservan dos copias de apariencia mucho más moderna, atribuibles a Jorge de Riezu.

### **O Jesus guruztera**

MS1: APD.03.01, caja 05/08.

Copia a 2 pentagramas, en formato apaisado.

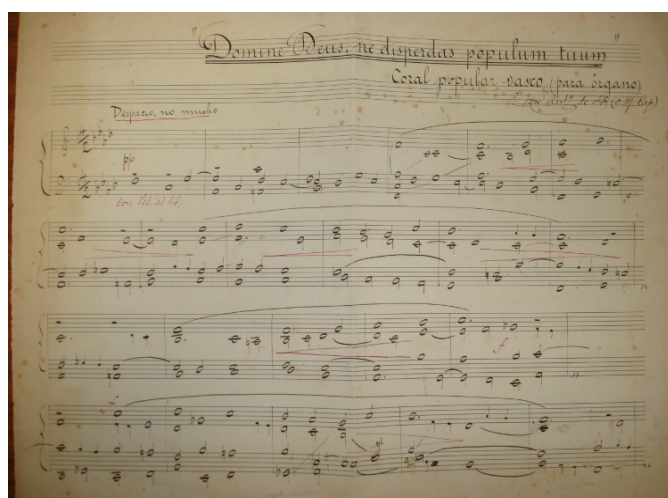
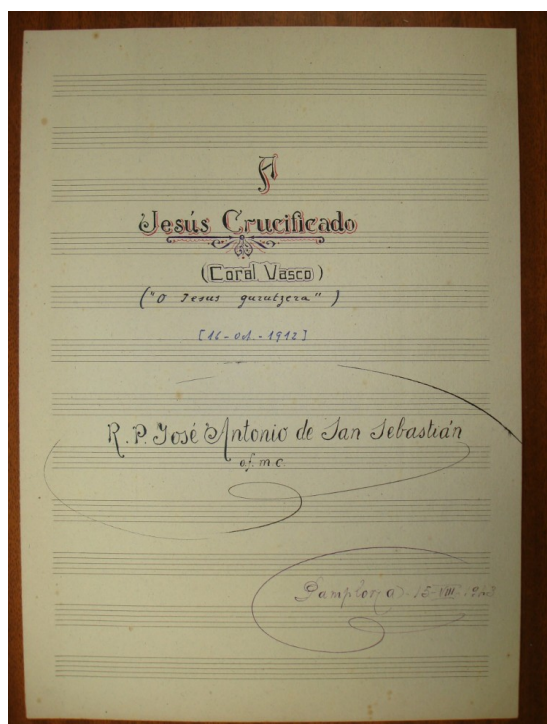


Ilustración 13: O Jesus guruztera, MS1.

MS2: APD.03.01, caja 05/09.

Copia a 3 pentagramas, para órgano con pedal obligado, en formato vertical. Según indica la portada esta copia fue hecha en Pamplona en 1943, siendo, por tanto, muy posterior a la publicación en MSH y ROE. MS2, aunque es muy posterior a ROE, bien pudo ser una copia de la versión para gran órgano que sirvió de base para esta segunda publicación, y que parece haberse perdido.



*Ilustración 14: O Jesus gurutzeria, portada.*

### ***Quam dilecta tabernacula tua. Meditación para órgano***

Borr: APD.03.01, caja 06/22.

Cuaderno de música con el título escrito de "Cuadernillo 1908".

Cuaderno de papel pautado de tamaño pequeño, en cuya portada está anotado: "Cuadernillo 1908 Cuaderno de música para uso de Fr. José Antonio de San Sebastián. Lecároz, 3 de julio de 1908." Es lo primero que está escrito en dicho cuaderno.

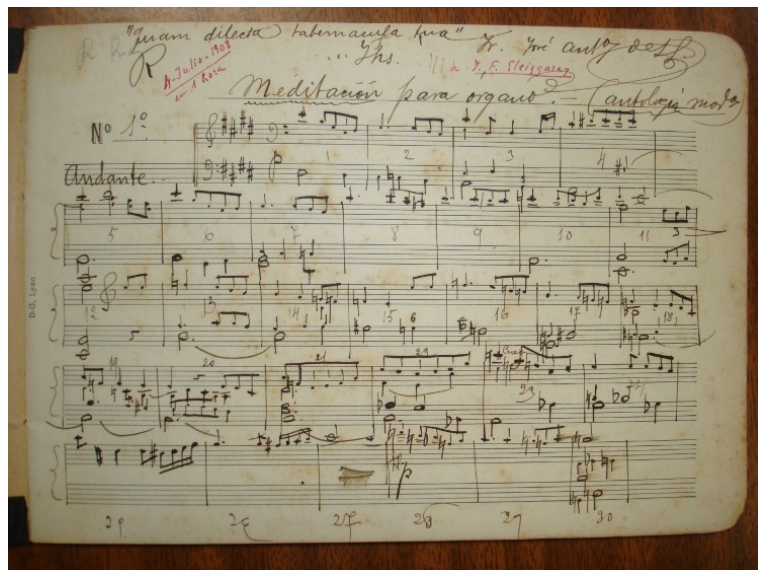


Ilustración 15: Quam dilecta, BORR, primera página.

MS1: APD.03.01, caja 05/05

copia cuidada, en papel pautado de formato apaisado.

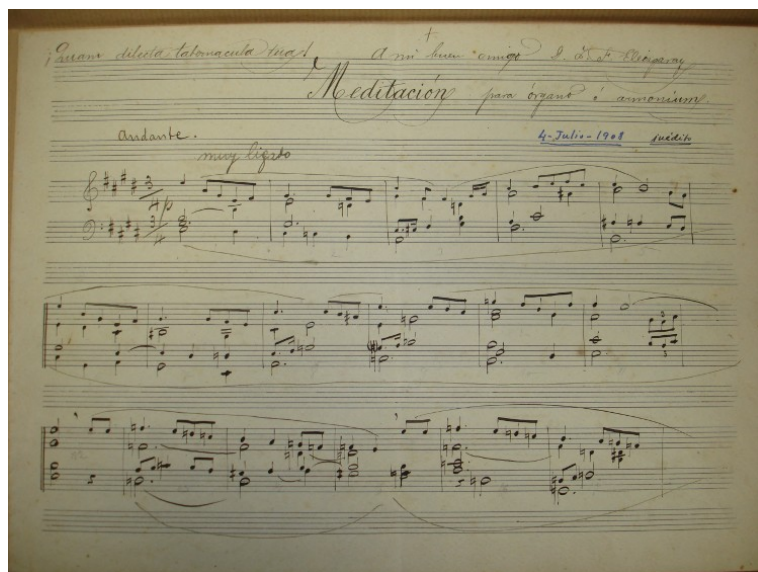


Ilustración 16: Quam dilecta, MS1, primera página.

En las dos fuentes manuscritas conservadas en APD figura la fecha del 4 de julio de 1908, y también en ambas se consigna el hecho de que la pieza “fue compuesta en una hora”. Si bien es verdad que la primera versión BORR, en la que ya se consigna este tiempo de composición, consiste sólo en el esqueleto de la pieza: la melodía, el bajo y algún pasaje

concreto cuya realización armónica tenía clara el autor desde el principio. Fue en un segundo momento cuando completó la estructura de todas las voces.

El P. Donostia debió de tener en buena estima esta composición, puesto que unos meses después, el 5 de noviembre de 1908, procedió a su orquestación.

El texto latino está tomado del comienzo del salmo 83, en la versión de la Vulgata:

Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum!	¡Qué deseables son tus moradas, Señor de los ejércitos!
Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini.	Mi alma desfallece y ansía los atrios del Señor.

El dedicatorio es Ignacio Fernández Eleizgaray, organista nacido en Azpeitia en 1868. Era el organista presentador habitual de los instrumentos de Aquilino Amezua<sup>715</sup>, y, como he señalado anteriormente, fue el encargado de anotar las registraciones de las piezas que el P. Donostia publicó en *Música Sacro-Hispana*, la revista fundada y dirigida por Nemesio Otaño. Posiblemente esta tarea la realizó Eleizgaray alrededor del momento de composición de esta Meditación que le dedica el P. Donostia.

### ***Laudetur Christus in æternum***

MS: APD.03.01, caja 05/03.

Cuaderno de papel pautado en hojas apaisadas.

---

715 Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica...*, op. cit., p. 437.

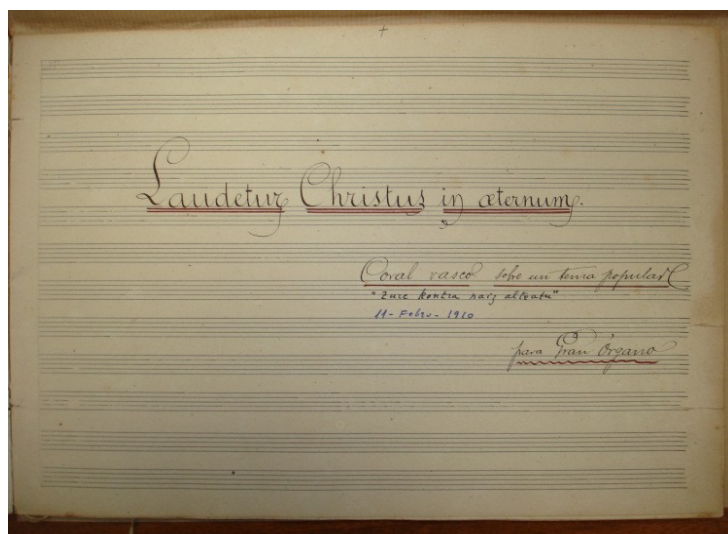


Ilustración 17: *Laudetur Christus in æternum*, portada.

No es un borrador, sino un manuscrito escrito cuidadosamente sobre el que aparecen modificaciones y correcciones hechas posteriormente a lápiz o en tinta de otro color.

El título original, tal y como aparece en la partitura, es:

Laudetur Christus in æternum. Coral vasco sobre un tema popular. Para gran órgano.

Una anotación posterior indica la melodía popular sobre la que está inspirada la obra: *Zure kontra naiz altxatu*.



## 5.2.2. Publicaciones

### *Voz de la música, 1908 (VM)*

Las primeras composiciones para órgano del P. Donostia que fueron publicadas son las recogidas en AO1. Aparecieron en 1908 en la colección *Voz de la música*, preparada por Federico Olmeda.

Olmeda no conocía de nada al P. Donostia, cuyas primeras composiciones le produjeron una excelente impresión. Olmeda se interesó por detalles de la formación y trayectoria musical del P. Donostia, animándole a continuar componiendo “todo lo que pueda, para que desarrolle V. más y más sus buenas disposiciones para este arte”<sup>716</sup>. Ante tales y quizá inesperados requerimientos, el P. Donostia se mostró reticente, y se resistió a comunicarle la información solicitada sobre su trayectoria y formación musical. Olmeda insistió en su petición, tranquilizando al joven compositor sobre sus temores:

(...) No tema V. que hiera su modestia en la Revista: tiene por objeto biografiar y bombear (término periodístico) a los profesores de música. Ella es seria y mientras yo la tenga no seguirá ni indirectamente tal camino.

Mi curiosidad por saber los datos que le tengo pedidos es íntima, personal, ni tiene por objeto publicidad alguna, ni va más allá que dar una contestación a la sorpresa que he recibido en V., sin haber visto antes composición alguna de V., ni haber tenido antecedentes de su persona (...).

Con toda llaneza, sinceridad y amistad le digo el fin de mi petición, que no es meramente caprichosa mía: pudiera ser que privadamente alguien pidiera algún dato de la personalidad de V., como a mi me ha sido V. desconocido, pudiera serlo V. también a otros: entonces por razón de ser el director de esa Revista no puedo excusarme de desconocer esos antecedentes, que le pedí. Ya ve V. pues que hay cierta conveniencia<sup>717</sup>.

En esta primera edición se dieron varias incidencias. Aparte de unas pequeñas correcciones que Olmeda comunica haber realizado “en razón a las formas”, confiesa que los litógrafos, por su desconocimiento de la lengua vasca, habían omitido por error la cita de la melodía

---

716 APD.02.02., caja 01, carta de F. Olmeda (27-V-1908).

717 APD.02.02., caja 01, carta de F. Olmeda (2-VI-1908).

popular *Itsasoaren pareko* que inspira la *Elevación*, referencia que el P. Donostia consignó en todas las versiones manuscritas que se han conservado.

Pero el error mayor pasó desapercibido, al parecer, para Olmeda, dado que no hace referencia a él en la mencionada carta. El *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo* salió impreso de modo gravemente mutilado: tan solo aparecieron los primeros catorce compases. El P. Donostia no fue informado sobre ello, al menos inicialmente, según se deduce de la anotación que dejó escrita en AO2: “aparecieron, al parecer, sólo 14 compases. El resto inédito”. En carta posterior, Olmeda le comunica que la continuación del Ofertorio será publicada en el número de enero de 1909 de VM<sup>718</sup>.

La referencia *Veni Sancte Spiritus* (texto litúrgico de la secuencia de Pentecostés) parece un deseo de acercar la composición a un público más amplio del que podría sentirse interpelado por la mera referencia al folclore vasco, máxime teniendo en cuenta que la revista donde se publicó no estaba dentro de esta área cultural.

Por otra parte, hay que tener en cuenta el contexto del motu proprio, que contenía un especial aprecio por aspectos del catolicismo como la tradición y la universalidad, especialmente expresados a través de la lengua latina. De hecho, en VM el encabezamiento es *Ofertorio para órgano o armonio In Festo Pentecostes*, reduciendo a una nota al pie la referencia a la melodía popular vasca que lo inspiró.

En general el formato de la edición en *Voz de la Música* es más bien sencillo. La tipografía es simple, incluso podría calificarse como algo precaria. La música se presenta a dos pentagramas, sin más referencia al teclado de pedales que algunas indicaciones aisladas que no dejan de tener carácter opcional. Son escasas también las indicaciones dinámicas y de expresividad, y están completamente ausentes las de registración, tanto de órgano como de armonio. Podemos decir que *Voz de la música* se ciñe con modestia al entorno práctico y musical en que se presume va a ser recibida y utilizada.

---

718 APD.02.02., caja 01, carta de F. Olmeda (8-XII-1908).

### ***Música Sacro-Hispana* (MSH, 1910 y 1913)**

Dos años después de VM, el P. Donostia ve publicadas nuevas composiciones en *Música Sacro-Hispana*, revista dirigida por Nemesio Otaño y que ejercía la función de órgano de los Congresos Nacionales de Música Sacra.

Ya he recordado anteriormente que Otaño era un hombre de fuerte carácter y gran capacidad de trabajo y organización. Desde muy joven había asumido el liderazgo del proceso de reforma de la música religiosa en España, y no dudaba en orientar la labor de los músicos con cuya colaboración contaba, como en el referido caso de Eduardo Torres<sup>719</sup>. Del mismo modo se condujo con el P. Donostia, que además era seis años más joven que Otaño, y por entonces estaba bastante por detrás en cuanto a relevancia pública y autoridad musical reconocida. Esto explica que Otaño devolviese los manuscritos enviados por el P. Donostia con observaciones técnicas a veces de no pequeño calado, como las referidas a la *Entrada* y la malograda *Salida en Re*<sup>720</sup>.

En MSH fueron editadas por vez primera las piezas de AO3 a excepción de la *Salida en Re*. Otaño emitió un juicio un tanto desfavorable sobre esta última pieza, además de señalar diversas faltas en la escritura, sobre todo en cuanto a las normas del contrapunto. Seguramente esto produjo que la pieza fuera descartada para la publicación, y quedara inédita. En su lugar se incluyó la *Salida en Mi*, compuesta en junio de 1909, seguramente después de recibir los comentarios de Otaño.

En *Plegaria*, en MS1, hay algunas observaciones escritas a lápiz y que, al igual que en otras piezas del ciclo, parecen deberse a Otaño con vistas a la publicación en MSH

Así, en el inicio se lee:

escribir lo que es octava alta en su puesto.

Y en los c. 8-9 Otaño observa:

un poco vacío? yo daría más interés al acompto

---

<sup>719</sup> Ver apartado *La escuela española del motu proprio*. Autores, p. 206.

<sup>720</sup> Ver apartado *Acogida de la obra para órgano del P. Donostia*, pp. 545 y ss.



Es, ciertamente, un pasaje en el que en la primera versión la armonía discurría sobriamente a través de tríadas con valor de blanca. Otaño esbozó a lápiz un enriquecimiento rítmico del pasaje gracias a diversas notas de paso y bordaduras. El P. Donostia aceptó este consejo, y más o menos según lo sugerido por Otaño fue como apareció el pasaje en MSH y ROE.

Algo similar ocurrió en el c. 28. Otaño sugirió una figuración más variada, aunque en esta ocasión el P. Donostia tomó la idea pero la versión aparecida en MSH y ROE difiere de la esbozada por Otaño.

En el intermedio I, en si menor, en MS1, hay una anotación posterior, apresurada, que indica:

(♩ = 126)

También en el MS1 del intermedio I, al final, en los últimos 4 compases, aparece sugerido (¿por Otaño?) un enriquecimiento de la figuración de la mano izquierda respecto al original. Esta figuración se consolida y aparece en las versiones impresas.

También la Salida en Mi contiene en MS1, anotadas a lápiz, versiones alternativas que se acercan a lo que será la versión consolidada en MSH y ROE.

En general, la edición en MSH se diferencia bastante de la de VM. Si la impresión que dejan las partituras de VM es de sencillez, rayana incluso en la precariedad tipográfica, en MSH se encuentra lo opuesto: presentación elegante, con el efecto de mayor importancia y fuste que suelen dar los sistemas en tres pentagramas, llenos de indicaciones de articulación, matices dinámicos, registración, cambios de teclado, etc. No es difícil ver la mano de Otaño detrás de esta sofisticación gráfica, que ya había sido una de las señas características de la *Antología Moderna Orgánica Española* de 1909. Por si quedase alguna duda, esto es lo que Otaño pedía al P. Donostia en las anotaciones con que le devolvió AO3:

indicar bien los aires

registros, teclados, ligaduras

signos dinámicos y de expresión

títulos, etc.

conviene escribir en pautas más anchas

El P. Donostia correspondió a este pedido en AO4, exceptuada la registración, que Otaño encomendó a Ignacio Fernández Elelizgaray.

En 1913 la música de órgano del P. Donostia volvió a aparecer en MSH. En este caso fue el coral *O Jesus guruztera*, en la versión en dos pentagramas, para órgano con pedal opcional.

### ***Antología Orgánica Práctica, vol II (AOP)***

En esta publicación de Otaño el P. Donostia publicó su *Meditación en Sol*.






### ***Repertorio Orgánico Español (ROE, 1930)***

En lo que respecta a las composiciones que contiene del P. Donostia, esta publicación reproduce varias de las piezas aparecidas en MSH en 1910 y 1913. El P. Donostia se hallaba en una fase muy diferente de su vida como compositor, y no prestó mayor atención a estas piezas de juventud, que se publicaron igual que en las primeras ediciones. Caso distinto es el de *O Jesus guruztera*, que en ROE apareció en tres pentagramas, frente a los dos de MSH.

### **5.2.3. Información editorial**

En la siguiente tabla puede verse la información que aportan las fuentes sobre cada una de las piezas.

Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Fecha
01	AO2	<i>Entrada-Hosanna</i>	[nada]	Allegro moderato	[nada]	1907.01.10
	AO3	<i>Entrada-Hosanna</i>	[sólo cambios durante la pieza]	Allegro moderato	(♩ = 63)	1907.01.10
	MSH (1910)	<i>Entrada</i>	R: Flautados 8,4; Trompetería P: Flautados 8, 4; y uno de 2 G: Flautados 16, 8, 4; Trompetería Ped: Flautados 16, 8; Bombarda 16Ped. G. R.	Allegro moderato	[nada]	[nada]
	ROE	<i>Entrada</i>	[ídem]	Allegro moderato	[nada]	[nada]
02	AO1	<i>Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo, compuesto sobre un canto religioso bascongado (Zato, Izpiritua)</i>	G.J. [Grand Jeu, para armonio]	[nada]	[nada]	[nada]
	AO2	<i>Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo, compuesto sobre un canto religioso bascongado (Zato, Izpiritua - Veni Sancte Spiritus)</i>	[indica teclados del órgano: Grand Orgue]	[nada]	[nada]	[nada]
	VM (sólo 14 compases)	<i>Ofertorio para órgano o harmónium in festo Pentecostés. Compuesto sobre un canto popular vasco (Zato, Izpiritua - Veni Sancte Spiritus)</i>	[nada]	Moderato	[nada]	[nada]
03	AO1	<i>Elevación “Itsasoaren pareko”, canto religioso baskongado</i>	[nada]	Andantino	[nada]	[nada]
	AO2	<i>Elevación “Itsasoaren pareko”, canto religioso baskongado</i>	[nada]	Andantino	[nada]	[nada]
	VM	<i>Elevación</i>	[nada]	Andantino	[nada]	[nada]
04	AO1	<i>I Verset</i>	[nada]	Allegretto tranquilo	[nada]	[nada]
	AO2	<i>I Verset</i>	[nada]	Allegretto tranquilo	[nada]	[nada]
	VM	<i>Dos versos [I]</i>	[nada]	Allegretto tranquilo	[nada]	[nada]

Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Fecha
05	AO1	<i>II Verset</i>	[nada]	Andantino tranquilo	[nada]	[nada]
	AO2	<i>II Verset</i>	[nada]	Andantino tranquilo	[nada]	[nada]
	VM	<i>Dos versos [II]</i>	[nada]	Andantino tranquilo	[nada]	[nada]
06	AO1	<i>Salida</i>	[nada]	Allegro maestoso	[nada]	1907.01.03
	AO2	<i>Salida (1º)</i>	[nada]	Allegro maestoso	[nada]	1907.01.03
	VM	<i>Salida I</i>	[nada]	Allegro	[nada]	[nada]
07	AO3	<i>Ofertorio</i>	[sólo cambios durante la pieza]	Andantino	[nada]	[nada]
	MSH (1910)	<i>Ofertorio</i>	<i>Recit.: Violón 8, Gamba y Celeste y trémolo (si el órgano es francés, voz humana)</i> <i>Posit.: Flautado 8 y Dulciana</i> <i>G.O.: Violón 16 y 8p. enganchado con Recit.</i> <i>Ped.: Flautado 16p.</i>	Andantino	[nada]	[nada]
	ROE	<i>Ofertorio</i>	[ídem]	Andantino	[nada]	[nada]
08	AO3	<i>Plegaria. Solo y coro</i>	[sólo cambios de teclado]	Despacio	[nada]	1908.03
	AO4	[falta la 1ª página]	[cambios de teclado; agógica y dinámica]	[?]	[?]	1908.03
	MSH (1910)	<i>Plegaria</i>	<i>Rec.: Violón 8p, Gamba y Celeste.</i> <i>Pos.: Clarinete con trémolo.</i> <i>G.O.: Violón 16 y 8p; Salcional; enganche con Rec.</i> <i>Ped.: Contrabajo 16p</i>	Despacio	[nada]	[nada]
	ROE	<i>Plegaria. Solo y coro</i>	[ídem]	Despacio	[nada]	[nada]
09	AO3	<i>Verset I</i>	<i>Flautados</i>	[nada]	 = 126)	1908.03
	AO4	<i>Intermedio 1º</i>	<i>Flautados</i>	Moderato	 = 130)	1908.03
	MSH (1910)	<i>Dos intermedios [I]</i>	<i>Flautados</i>		 = 130)	
	ROE	<i>Dos intermedios [I]</i>	<i>Flautados</i>		 = 130)	
10	AO3	<i>Verset II</i>	[solo teclados]	[nada]	 = 80)	1908.04.02

Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Fecha
	MSH (1910)	<i>Dos intermedios [II]</i>	<i>Recit: flauta dulce 8 p. y trémolo</i> <i>Posit. oboe</i> <i>G.O.: Violon 8 y Salicional</i> <i>Ped.: Violón 16p</i>	Andantino	[nada]	[nada]
	ROE	<i>Dos intermedios [II]</i>	[ídem]	Andantino	[nada]	[nada]
11	MS1	<i>Salida. Compº sobre el himno de las 1as vísperas de la fiesta de N.P.S.F. [Nuestro Padre San Francisco (de Asís). Fr. J. A. de S.S.]</i>	[sólo cambios durante la pieza]	Allegro moderato	[nada]	1909.06
	MSH (1910)	VER FUENTE	VER FUENTE			[nada]
	ROE	<i>Salida</i>	<i>Recit.: Flautados y Trompeta 8p</i> <i>G.O.: Flautados y Trompeteria [sic]</i> <i>Ped.: Flautados de 16 y 8p</i>	Allegro moderato	[nada]	[nada]
12	MS1	<i>Salida</i>	[nada]	Allegro moderato	[nada]	1908.05
13	Borr	<i>“Quam dilecta tabernacula tua”</i> <i>Meditación para órgano</i>	[nada]	Andante	[nada]	1908.07.04
	MS1	<i>¡Quam dilecta tabernacula tua!</i> <i>Meditación para órgano o armónium. A mi buen amigo I. F. Eleizgaray</i>	[nada]	Andante	[nada]	1908.07.04
14	MS1	<i>Laudetur Christus in aeternum. Coral vasco para órgano sobre un tema popular.</i>	<i>Réc.: Fondos o Bourdon 8</i> <i>Pos.: Principal 8, Undamaris y Dulciana</i> <i>G.O.: Fondos de 16 y 8</i> <i>Ped.: 16 y 8</i> <i>Enganchados los tres teclados</i>	Andante maestoso	(♩ = 69)	1910.02.11
15	Borr	<i>Ofertorio para órgano o armónium. A la memoria del mtro. Federico Olmeda.</i>	[nada]	[nada]	[nada]	

Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Fecha
	MS1	<i>Tu es spes mea, Domine, portio mea in terra viventium (Ps. 141). Meditación. A la memoria del Mtro. Federico Olmeda, Pbro.</i>	<i>Recit: Gambe 8, Violon 8 G.O.: Bourdon et Flûte 8 Accouplez les claviers</i>	Andante tranquilo	[nada]	1910.11.05
	AOP	<i>Meditación</i>	<i>Recit.: Gamba 8, Violon 8 G.O.: Bordon y Flauta 8 Teclados enganchados</i>	Andante tranquilo	[nada]	[nada]
16	MS1	<i>“Domine Deus, ne disperdas populum tuum”. Coral popular vasco para órgano.</i>	[nada]	Despacio, no mucho	[nada]	1912.10.16, Lekaroz
	MS2	<i>A Jesús crucificado (coral vasco).</i>	[igual que ROE]	Despacio, no mucho	[nada]	1943.08.15, Pamplona [copia de ROE]
	MSH (1913)	<i>Jesus guruztera. Coral vasco para órgano o armónium.</i>	[nada]	Despacio, no mucho	[nada]	[nada]
	ROE	<i>A Jesús crucificado (coral vasco).</i>	<i>I: Fondos suaves II: Trompeta dulce Ped.: 16 y 8</i>	Despacio, no mucho	[nada]	[nada]

## 5.3. Fuentes de la segunda etapa

En la tabla siguiente se recogen las fuentes manuscritas, publicaciones y adscripción a ellas de las respectivas piezas:

MANUSCRITOS				PIEZAS	EDICIONES
MS	AC1	AC2	AC3	Preludio	MSE
				Exsultatio paschalis	
				Laetare, Virgo Mater, alleluia	
				Sitivit anima mea ad Te	
				Gaudens gaudebo	
				Gaudium plenum	
				Adoratio supplex et acclinis	
				Exsultemur et laetemur in Domino	
	IF-BORR1	IF1	IF2	Dolens Sunamitis	IF-A
				Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi	
	MS1			Adoro Te, latens Deitas	
	IF-BORR1			Dulce lignum	
	IF-BORR2			Deprecatio pro amico elongato	
				Deprecatio por filio in exsilio vincto	
				Ne vocetis me pulchram, sed amaram	
		TN1	TN2	Pastorale	TSM
	TN-BORR1			Pastores accedentes admirantur parvulum	
				Berceuse à l'Enfant Jésus	
				Adoration des Bergers	
TN-BORR4	TN-BORR3	TN-BORR2		Variations sur un Noël	
	MS1	MS2	MS3	Tríptico	TSM
			MS	In paradisum	
			MS	Oración a Nuestra Señora de Roncesvalles	
	BORR	MS1	MS2	Glosa sobre la Salve	
			MS	Épilogue-Extase	
			TN-BORR1	Noël	



### 5.3.1. Autógrafos

#### *Itinerarium Mysticum: ciclo Ascensiones cordis*

Exceptuando *Preludio*, del cual se conservan dos manuscritos adicionales, el ciclo *Ascensiones Cordis* está conservado en APD en tres autógrafos:

**AC1:** APD.03.01 Libro 07

Cuaderno de papel pautado con el título:

Ascensiones cordis. Recueil de pièces pour harmonium, con la dedicatoria al Rdo. P. Tomás de Larrainzar, O.F.M. Cap.

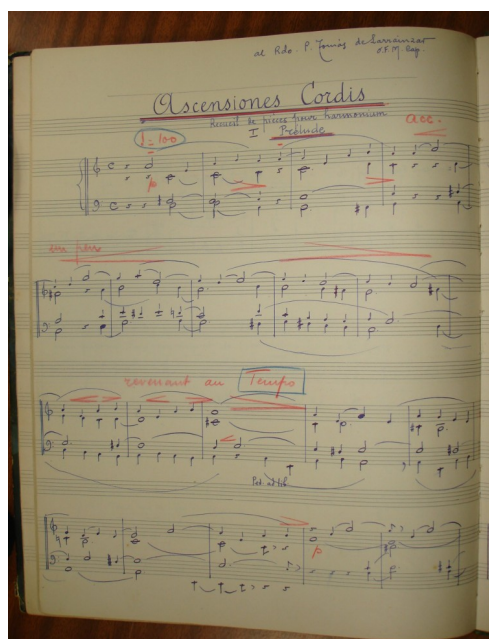


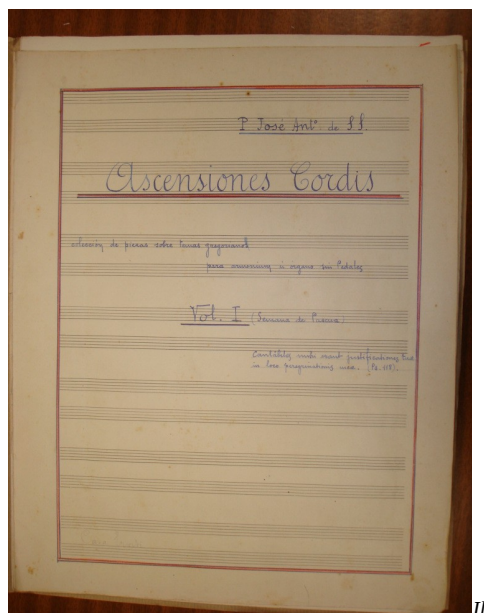
Ilustración 18: AC-1, primera página.

**AC2:** APD.03.01, caja 05/20.

Cuadernillos de papel pautado en cuya portada se lee:

P. José A. de S.S. Ascensiones cordis. Colección de piezas sobre temas gregorianos, para armónium u órgano sin pedales. Volumen I (Semana de Pascua). Cantábiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae (Ps. 118).

En la página siguiente, donde empieza la música, se repite la dedicatoria al Padre Tomás de Larrainzar.



*Ilustración 19: AC-2, portada.*

### **AC3: APD.03.01, caja 05/20**

Esta sin duda es la versión más tardía. Lleva estampado un sello con la inscripción "Música Sacra Española", lo cual indica que este manuscrito estuvo en Montserrat para su publicación en esa colección, y que una vez realizada la impresión de la música volvió a manos de su autor.

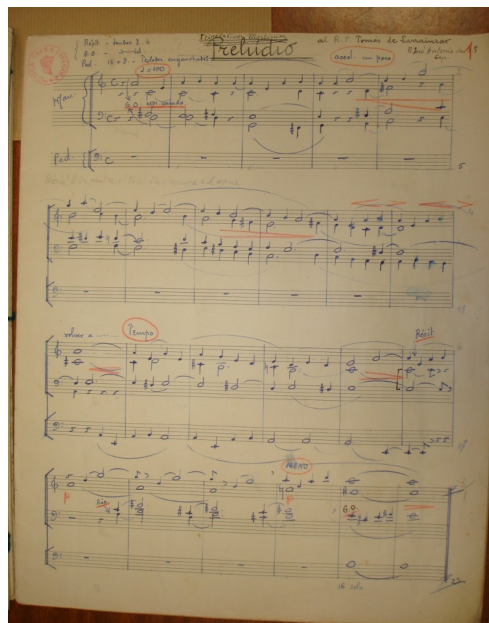


Ilustración 20: AC-3, primera página.

Considero que AC-1 es la versión más antigua por razones que más adelante expongo. Entre sus características generales está la registración para armonio, ausente de AC-2 y AC-3, así como la escasez de indicaciones para el pedal.

Para *Preludio* hay una fuente adicional: MS.

MS : APD.03.01, caja 05/10.



Ilustración 21: *Preludio*, MS-A.

Considero que éste es el orden cronológico de las fuentes:

- MS (Preludio)
- AC1
- AC2
- AC3

En cuanto a *Preludio*, primera pieza compuesta del ciclo, MS es la primera versión, por el carácter más provisional y apresurado de su escritura.

Ya para todo el ciclo *Ascensiones cordis*, AC1 parece ser la siguiente fuente en el orden cronológico. Nuevamente es *Preludio* el que da pistas en este sentido. La articulación del motivo de los c. 10 y 11 es la primitiva de MS:



Ilustración 22: *Preludio*, cc. 10-11 (AC1)

Dicha articulación es anterior a la nueva que se consolidará después en AC2 y AC3:



Ilustración 23: *Preludio*, cc. 10-11 (AC2 y AC3)

## ***Itinerarium Mysticum: ciclo In festo VII Dolorum***

Son cuatro, y todas ellas tienen anotado el mismo título general: *In festo VII dolorum B.M. Virginis*.

La primera versión está repartida entre IF-BORR1 e IF-BORR2. Son dos cuadernillos de papel pautado horizontal de la marca *Van de Velde*. Es la primera versión del ciclo *In festo VII Dolorum*, y en ella no aparece todavía *Adoro Te, latens Deitas*.

**IF-BORR1** : APD.03.01, caja 05/19.

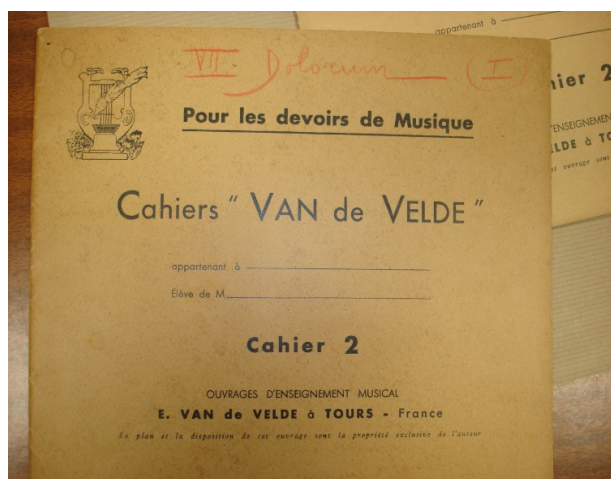


Ilustración 24: IF-BORR1, portada

**IF-BORR2**: APD.03.01, caja 05/19.

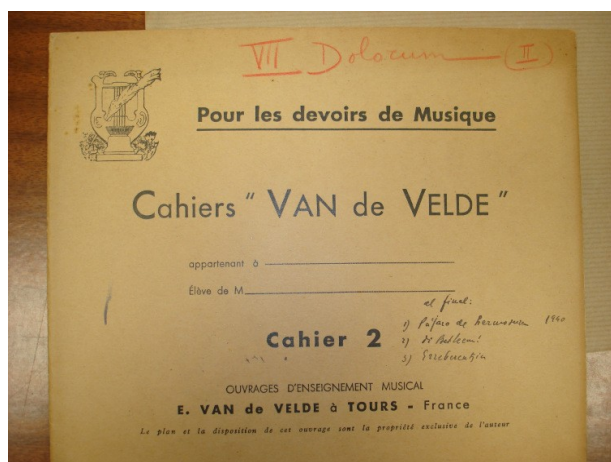


Ilustración 25: IF-BORR2, portada

**IF1:** APD.03.01, caja 05/19.

Cuaderno de papel pautado vertical. Es una versión posterior de escritura más convencida y definitiva que IF-BORR 1-2, pero con ciertas indicaciones (p. e., la registración) escritas en un segundo momento a lápiz y con trazo algo más descuidado.

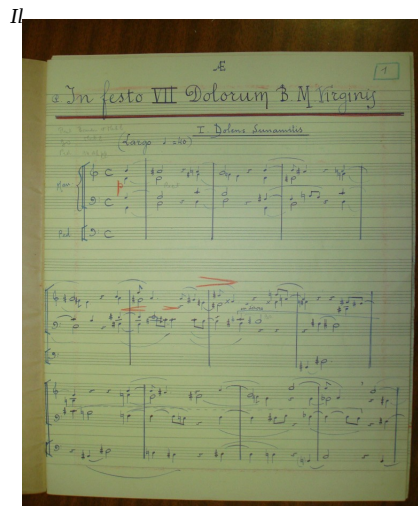


Ilustración 27: IF1, primera página.

**IF2:** APD.03.01, caja 05/19.

Cuaderno de papel pautado vertical. Es la última versión, utilizada para la edición IF-A en 1956. Esto se deduce por la absoluta fidelidad con que IF-A sigue a IF2. Por si esto no bastara, encontramos al comienzo de *Deprecatio pro amico elongato* la indicación “tipo pequeño” referida al pentagrama del pedal, lo cual, efectivamente, se cumple en la edición.

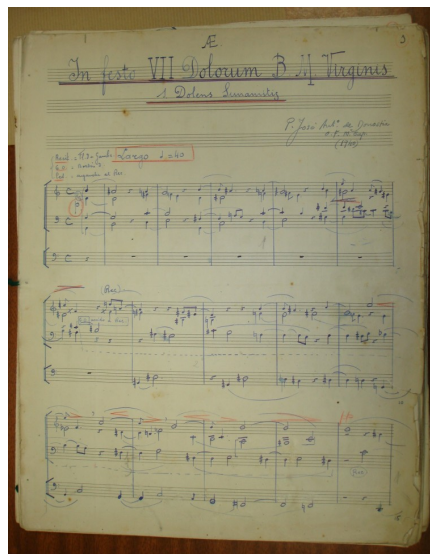


Ilustración 28: IF2, primera página.

## Adoro Te, latens Deitas

*Adoro Te, latens Deitas* no está en ninguno de los cuadernos IF-BORR, pero cuenta con una fuente propia, distinta y anterior a IF1 e IF2: **MS1** (APD.03.01, caja 05/18). Como indica la partitura, se trata de una transcripción. El original es *Christus factus est*, tercer movimiento de la suite *Bètharram* para cuarteto de cuerda, armonio y piano (APD.03.01, caja 03/45).

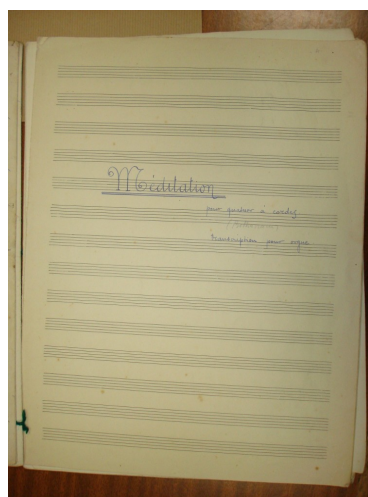


Ilustración 29: *Adoro Te, latens Deitas*, MS1, portada.



## ***Itinerarium Mysticum: ciclo Pro Tempore Nativitatis-Epiphaniæ***

**IF-BORR2:** APD.03.01, caja 05/19

Es el mismo cuaderno que contiene la segunda parte del ciclo *In festo VII Dolorum*. En sus últimas páginas están anotados varios bocetos de *Pastoral*: sección final (p. 15); inicio y sección central en  $\frac{5}{8}$ , luego desechada (pp. 19-20).

**TN-BORR1:** APD.03.01, caja 06/02.

Cuaderno marca *Van de Velde*.

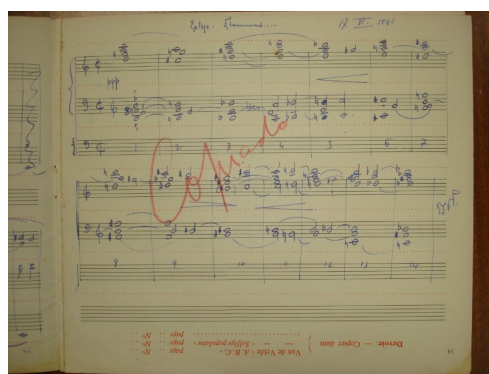


Ilustración 30: TN-BORR1

Contiene bocetos de:

- *Noël* (pp. 2-5)
- *Pastores accedentes* (pp. 6, 7, 8, 9, 13, 14, el orden de las páginas no se corresponde con la secuencia de la música)
- *Adoration des bergers* (pp. 9-10, 18-21)
- *Berceuse à l'Enfant Jésus* (pp. 16-17)



**TN-BORR2** APD.03.01, caja 09/44

Cuaderno *Van de Velde*, que lleva anotadas en la portada las piezas o bocetos que contiene:

Libera me

Angele Dei

Jesu dulci

Noël: var.

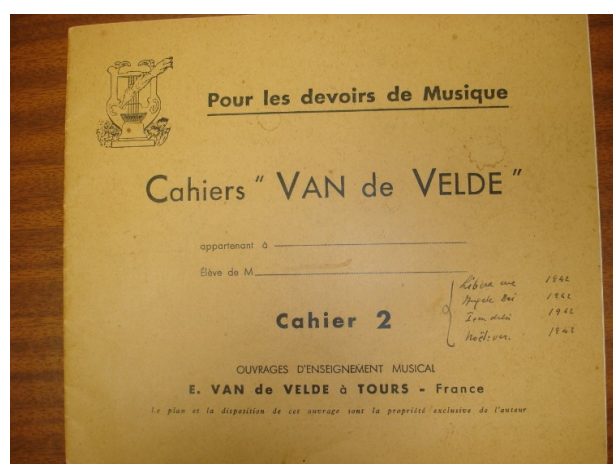


Ilustración 31: TN-BORR2, portada.

En lo que respecta a la música de órgano, TN-BORR2 contiene:

- Melodía del himno litúrgico de Navidad *A solis ortus cardine* (p. 8).
- Bocetos de *Variations sur un Noël*: var. II (p. 8); tema (p. 9); var. I (p. 10); var. II (pp. 17-19); canon sobre *Puer natus est*, quizá precedente de la mano derecha de var. III (p. 19); var. III (pp. 20-23).

**TN-BORR3:** APD.03.01, caja 05/22. Hojas sueltas de papel pautado en formato horizontal. Contienen la var. III de *Variations sur un Noël*.

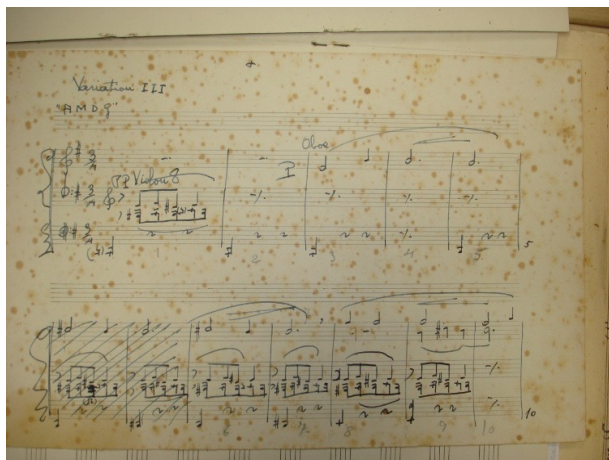


Ilustración 32: TN-BORR3

**TN-BORR4:** APD.03.01, caja 09/101. Hoja suelta de papel pautado que contiene la parte central de *Pastoral*.

**TN1:** APD.03.01, caja 05/22.

Dos cuadernos pautados marca *Musique*. En la segunda página del primero se lee:

Itinerarium Mysticum II.

Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

Colección de piezas sobre temas litúrgicos para org<sup>o</sup> con ped.

I Pastoral.

II Pastores accedentes admirant Jesum

III Berceuse à l'Enfant Jésus

En el segundo cuaderno se contienen *Adoration des Bergers* y *Variations sur un Noël*.

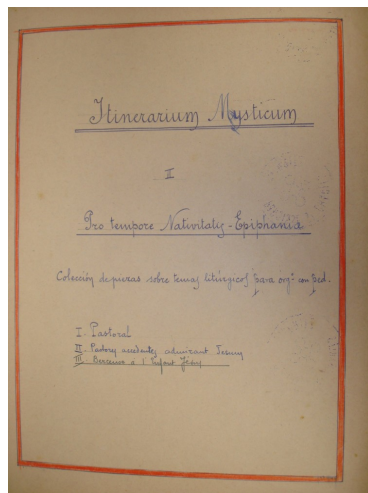


Ilustración 33: TN1, segunda página del primer cuaderno.

**TN2:** APD.03.01, caja 05/22.

Hojas de papel pautado, en cuya portada se lee:

P. Josephus Antonius a Sancto Sebastiano, O. F.M. Cap.

Itinerarium Mysticum II

Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

Pastorale

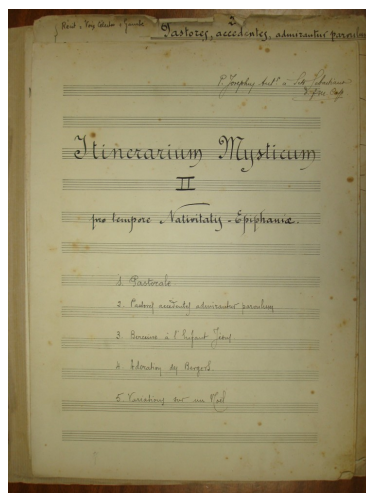
Pastores accedentes admirantur parvulum

Berceuse à l'Enfant Jésus

Adoration des Bergers

Variations sur un Noël

Cada pieza ocupa un cuaderno de hojas. Esta última composición, *Variations sur un Noël*, a pesar de ser citada en la portada, no se conserva en esta fuente.



*Ilustración 34: TN2, portada.*

## Otras composiciones de la segunda etapa

### *Épilogue-Extase*

#### **FUENTES**

MS: APD.03.01, caja 09/101. Hoja de papel pautado en formato vertical.

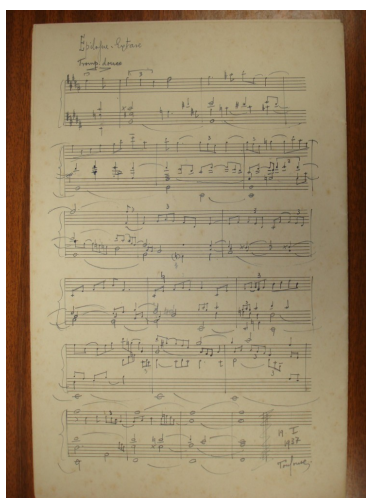


Ilustración 35: *Épilogue-Extase*, MS.

### **Tríptico**

MS1: APD.03.01, caja 05/12.

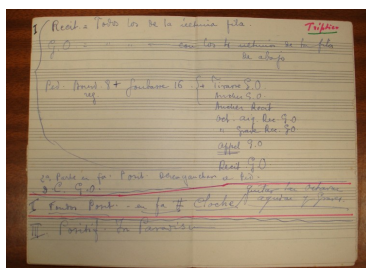


Ilustración 36: *Tríptico*, MS1.

MS2:APD.03.01, caja 05/12.

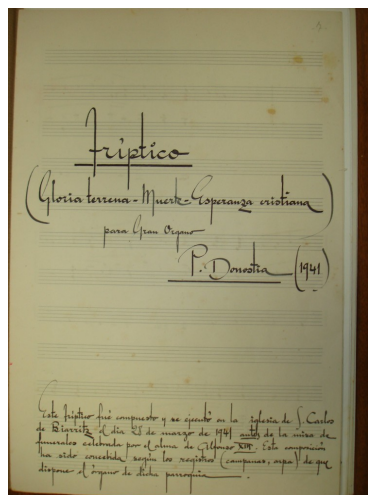


Ilustración 37: Tríptico, MS2, portada

MS3: APD.03.01 Libro 07

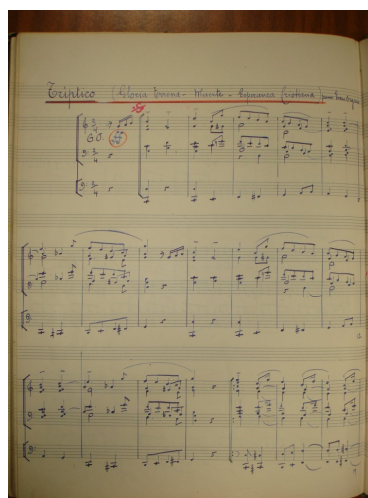


Ilustración 38: Tríptico, MS3.

Junto a estas tres fuentes se conserva en APD una cuarta de apariencia mucho más reciente, presumiblemente hecha por el P. Jorge de Riezu.

MS1: Lleva en la portada esta anotación:

Este tríptico fue compuesto y se ejecutó en la iglesia de S. Carlos de Biarritz el día 28 de marzo de 1941 antes de la misa de funerales celebrada por el alma de Alfonso XIII. Esta composición ha sido concebida según los registros (campana, arpa) de que dispone el órgano de dicha parroquia.

MS3: repite la misma anotación al final. Es curioso que tanto MS1 como MS3 subrayan la palabra antes, como para dejar bien claro que la obra se interpretó fuera del acto litúrgico.

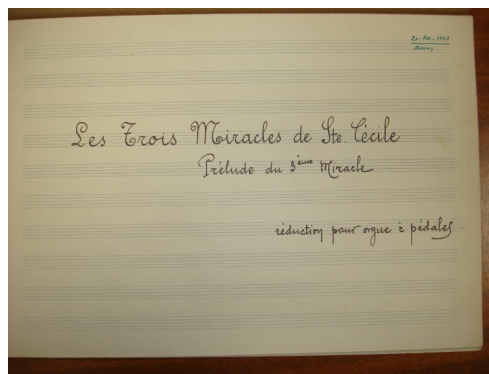
### ***Noël (boceto)***

MS: APD.03.01, caja 09/101.

### ***In paradisum***

Manuscritas:

MS: APD.03.01 Caja 05/13



*Ilustración 39: In paradisum, MS1*

MS refleja indicaciones de la versión original para orquesta: sordina, tutti, etc.

## **Oración a Nuestra Señora de Roncesvalles**

MS: APD.03.01 Caja 05/11

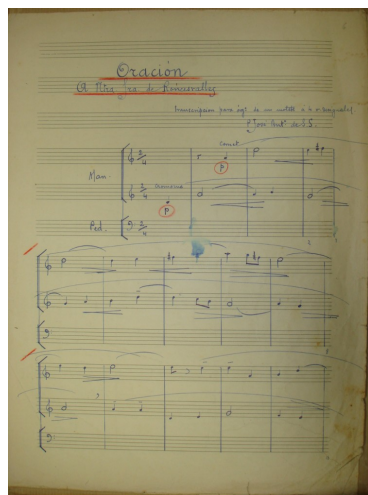


Ilustración 40: Oración a Ntra. Señora de Roncesvalles, primera página.

## **Glosa sobre la Salve**

BORR: APD.03.01, caja 08/10



Ilustración 41: Glosa sobre la Salve, BORR.



MS1: APD.03.01, Libro 06

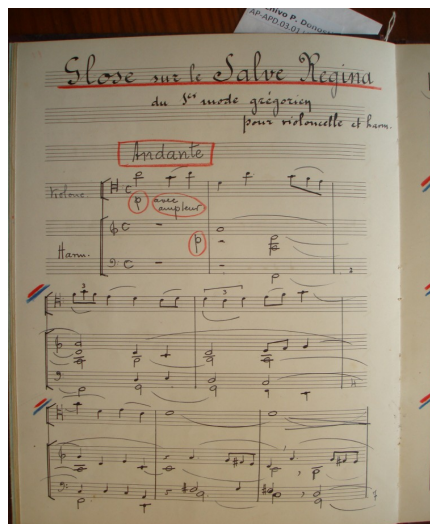


Ilustración 42: Glosa sobre la Salve, MS1, primera página.

MS2: APD.03.01, caja 08/10

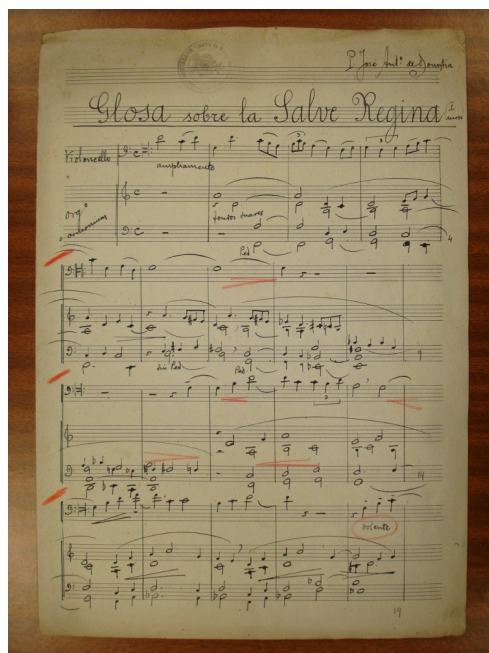


Ilustración 43: Glosa sobre la Salve, MS2.

## 5.3.2. Publicaciones

### *Música Sacra Española (MSE)*

El cuaderno *Ascensiones Cordis* fue el primer fruto de su nueva etapa como compositor para órgano que el P. Donostia quiso dar a la imprenta. Lo intentó con las casas Erviti de San Sebastián y Boileau de Barcelona, pero ninguna se atrevió por considerar la música demasiado difícil<sup>721</sup>. Finalmente apareció en 1943, dentro de la colección *Música Sacra Española* del Monasterio de Montserrat, con el título *Itinerarium Mysticum, obras para órgano del P. Fr. José Antonio de S. Sebastián*. El director de esta publicación era el P. Dom David Pujol O.S.B., cuyo especial interés por los lenguajes modernos en la música sacra<sup>722</sup> ofreció al P. Donostia la acogida negada por las casas antes citadas.

En el verano de 1943 el P. Donostia envió a Pujol, además de música vocal, diversas composiciones para órgano con vistas a su publicación en MSE. Su intención era, al parecer, que se imprimieran en la versión para gran órgano, con pedal obligado. Sin embargo, Pujol prefería la publicación en versión de armonio:

(...) Sobre las piezas de órgano, yo desearía publicar la versión para órgano, pero considerando que la mayoría de las iglesias españolas, después de la guerra, están sin este instrumento, creo preferible la versión para armónium. Esto no obstante, no quitará que más adelante se publique la otra, sobre todo después de publicado el cuaderno dedicado a la Virgen de los Dolores, que este lo daremos tal como lo he visto, si le parece bien a Ud. Este es mi plan si a Ud. le parece bien. Por lo tanto, estimaría muchísimo me mandara cuanto antes el cuaderno de Pascua, versión para armónium con el fin de entregarlo inmediatamente al grabador<sup>723</sup>.

En septiembre de ese mismo año Pujol recibía las dos versiones (armonio y órgano) del cuaderno *Ascensiones cordis*.

Cotejados bien los cuadernos veo que casi todas las piezas, menos la *Gaudium plenum* y *Final* pueden escribirse en dos pautas, indicando, como suele hacerse la parte manual y la parte de pedales. Lo he

---

721 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia al P. Tomás de Elduayen (28-XII-1949).

722 Ver apartado *El momento vital y musical*, pp. 393-394.

723 APD.02.02, caja 04, carta del P. David Pujol (17-VIII-1943).

consultado con el P. Organista quien es del mismo parecer. Los dos mencionados: *Gaudium* y *Final* irán a tres pautas. Creo que quedará todo claro para la fácil ejecución<sup>724</sup>.

A finales de octubre de 1943 Pujol envió al P. Donostia las pruebas de imprenta de *Ascensiones cordis*, urgiéndole a que se las devolviese revisadas en el menor plazo posible, dado que la publicación estaba prevista para mediados de noviembre<sup>725</sup>.

De la comparación de MSE con los autógrafos se deduce que las copias de las que dispuso Pujol fueron AC2 (segunda de las dos versiones para armonio) y AC3 (versión para órgano con pedal obligado)<sup>726</sup>.

AC3 lleva en su primera página el sello de MSE, y además tiene anotadas a lápiz las indicaciones necesarias para la publicación en dos pentagramas, tal y como deseaba Pujol. A esto hay que añadir que en MSE las expresiones textuales introductorias se corresponden con AC3. La presencia de AC3 en Montserrat está, por tanto, fuera de dudas. Puede afirmarse también que AC3 fue la referencia principal para MSE. Es curioso, sin embargo, que MSE siga más a AC2 en *Exsultemus et laetemur*, una de las dos únicas piezas del ciclo en que MSE conservó el formato en tres pentagramas de AC3.

### ***In festo VII Dolorum B. M. Virginis (IF-A)***

IF-A: *In festo VII Dolorum B.M. Virginis*, edición del autor, impresión en Talleres Gráficos Ordorica (Bilbao), en 1956.

Según se deduce de la carta antes citada de David Pujol, estaba prevista también la publicación en MSE del ciclo *In festo VII Dolorum*, “el cuaderno dedicado a la Virgen de los Dolores”, en las palabras de Pujol. No se llevó esto a cabo, y este cuaderno no fue publicado hasta después de la muerte del autor. De hecho, la corrección de sus pruebas de imprenta fue el último trabajo realizado por el P. Donostia, antes de que se agravara definitivamente la enfermedad que le causó la muerte pocas semanas después<sup>727</sup>.

---

724 APD.02.02, caja 04, carta del P. David Pujol (12-IX-1943).

725 APD.02.02, caja 04, carta del P. David Pujol (29-X-1943).

726 No parece conservarse en el archivo de Montserrat ninguna fuente adicional.

727 Riezu, P. Jorge de: *Vida, obra y semblanza espiritual del Padre José Antonio de Donostia*, Pamplona, Verdad y Caridad, 1956, p. 24.

### ***Tesoro Sacro-Musical***





En esta revista fueron publicadas tres piezas:















- *Glosa sobre la salve* (cello y órgano): 1952, septiembre, pp. 26 y ss.
- *In paradisum*: 1954/1, *Sección Orgánica*, pp. 3-4.
- *Pastoral*: 1955, julio-agosto, pp. 31 y ss.













Riezu incluye la *Oración a Nuestra Señora de Roncesvalles* entre las obras de órgano publicadas en vida del P. Donostia. Pero lo cierto es que tal publicación lo fue del original de la pieza para coro, y no de la adaptación para órgano realizada el autor.



### 5.3.3. Información editorial

#### *Itinerarium Mysticum: ciclo Ascensiones cordis*

<b>ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO <i>Ascensiones cordis</i></b>					
<b>Nº</b>	<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Registración</b>	<b>MM</b>	<b>Otras anotaciones</b>
	AC1	Ascensiones cordis. Recueil de pièces pour harmonium. Al Rdo. P. Tomás de Larrainzar O.F.M. Cap.			
	AC2	Ascensiones cordis. Colección de piezas sobre temas gregorianos para armónium u órgano sin Ped. Al Rdo. P. Tomás de Larrainzar O.F.M. Cap. P. Jose Antº de S.S. (1938)			
	AC3	Itinerarium Mysticum. Al R.P. Tomás de Larraizar. P. José Antonio de S.S. Cap.			
	MSE	Itinerarium Mysticum. Obras para órgano. Por el P. Fr. José Antonio de S. Sebastián			
17	MSA	Petite Elévation	[Nada]		1938.04.15, de 5 a 5 ½ Vendredi Saint ap[rés] midi 1938.04.16 Samedi Saint
17	MS-B	Petite Elévation	[Nada]		1938.04.15 de 5 a 5 ½ de la tarde
17	AC1	I Prélude.	c. 12: <i>Ped. ad lib.</i>	 = 100	
17	AC2	I Preludio	c. 12: <i>Ped. ad lib.</i>	 = 100	
17	AC3	Preludio	Recit: fondos 8, 4 G.O.: id. Ped.: 16 + 8 Teclados enganchados	 = 100	
17	MSE	Preludio	[ídem]	 = 100	







ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO Ascensiones cordis					
Nº	Fuente	Título	Registración	MM	Otras anotaciones
18	AC1	II Alleluia	Armonio: 2, 3	 = 96	Lunes de Pascua. 9-11 de la mañana. Copiado 12 ½
18	AC2	Exsultatio Paschalis	[nada]	 = 96	
18	AC3	Exsultatio Paschalis	Recit: fondos suaves y mixturas G.O.: id. Ped. 16 + 8 Teclados enganchados	 = 86	
18	MSE	Exsultatio Paschalis		 = 86	
19	AC1	Gaudium Paschale	armónium: 2, 3	 = 88	1938.04.18 de 6 a 7 de la tarde. Copiado 19.IV.1938
19	AC2	Laetare, Virgo Mater, alleluia	[nada]	 = 88	
19	AC3	Laetare, Virgo Mater, alleluia	Récit.: Cor de nuit + Octavin G.O.: Bourdon 8 + Fl. 4 Ped.: 16 + 8	 = 88	
19	MSE	Laetare, Virgo Mater, alleluia	[ídem]	 = 88	
20	AC1	IV Communio	[nada]	 = 96	Composé 19-IV-1938, 8 1/2 - 10 1/4 matin, copié 19 - 20 - IV - 1938
20	AC2	IV Sitivit anima mea ad Te (comuni6n)	[nada]	 = 96	
20	AC3	Sitivit anima mea ad Te	Recit: Fl. 8 + Cor de nuit 8 G.O.: fondos suaves 8 Ped.: 16 y enganche a Recit.	 = 96	
20	MSE	Sitivit anima mea ad Te	[ídem]	 = 96	
21	AC1	V. Deux Versets: a) Gaudens gaudebo	Armonio: 1, 3	 = 76	22 Avril 1938 8 ½ - 9 matin
21	AC2	V. Dos interludios: a) Gaudens gaudebo		 = 76	








<b>ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO Ascensiones cordis</b>					
<b>Nº</b>	<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Registración</b>	<b>MM</b>	<b>Otras anotaciones</b>
21	AC3	V. Dos interludios: a) Gaudens gaudebo	Recit.: Fondos suaves y mixturas G.O.: id. Ped.: 16 + 8	 = 76	
21	MSE	V. Dos interludios: a) Gaudens gaudebo		 = 76	
22	AC1	V. Deux Versets: b) Gaudium plenum	[nada]	 = 50	22 Avril 1938.04.15 10 h matin. Copié 11 ½ matin
22	AC2	V. Dos interludios: b) Gaudium plenum	[nada]	 = 50	
22	AC3	V. Dos interludios: b) Gaudium plenum	Recit.: Flauta 8 G.O.: Salicional Ped.: 16 + 8	 = 50	
22	MSE	V. Dos interludios: b) Gaudium plenum		 = 50	
23	AC1	Adoratio supplex et acclinis	[nada]	 = 66	29.IV.1938 11 ¼ - 30.IV.1938 10 ½ Toulouse Copié 30.IV.1938 midi
23	AC2	Adoratio supplex et acclinis	[nada]	 = 66	
23	AC3	Adoratio supplex et acclinis	Recit: Fondos suaves de 8 G.O.: Fondos suaves de 8 Pedal: 16 solo	 = 66	
23	MSE	Adoratio supplex et acclinis	[ídem]	 = 66	
24	AC1	Exsultemus et laetemur in Domino (Final-Mosaico)	[nada]	 = 100	22-27.IX.1940 Mont-de-Marsan P. J. Antº de S.S. Termina el 1º fascículo de “Ascensiones cordis”
24	AC2	Exsultemus et laetemur in Domino (Final-Mosaico)	Armonio: 1, 4	 = 100	





<b>ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO Ascensiones cordis</b>					
<b>Nº</b>	<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Registración</b>	<b>MM</b>	<b>Otras anotaciones</b>
24	AC3	Exsultemus et laetemur in Domino (Final-Mosaico)	Recit.: fondos 8, 4 y 2. Mixturas. G.O.: fondos 8, 4 y 2. Mixturas. Ped.: Si es posible una Trompeta de 8. Si no, fondos de 8.	 = 100	
24	MSE	Exsultemus et laetemur in Domino (Final-Mosaico)		 = 100	



## *Itinerarium Mysticum: ciclo In festo VII Dolorum B. M. Virginis*

ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO IN FESTO VII DOLORUM B.M. VIRGINIS						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
25	IF-BORR1	Planctus B. M. Virginis ("Llanto de la Bienaventurada Virgen María")	[nada]	[nada]		[nada]
25	IF1	Dolens Sunamitis ("La sunamita doliente")	Rec: Bourdon 8 et Flûte 8 G.O.: Flûte 8 Ped: 16 et 8 pp.	Largo	 = 40	[nada]
25	IF2	[ídem]	Recit: Fl. 8 + Gamba G.O.: Bordón 8 Ped: enganche al Rec.	Largo	 = 40	[nada]
25	IF-A	[ídem]	[ídem]	Largo	 = 40	[nada]
26	IF-BORR1	Gemitus matris tuae ne obliviscaris, ("no olvides los dolores de tu madre")	[nada]	Andante	[nada]	[nada]
26	IF1	Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi, ("Bolsita de mirra es mi amado para mí")	Récit: Gambe 8, Bourdon 8 G.O: Salicional, Bourdon 8 Ped: 16, 8	Andante	 = 66	24-27 – X – 1940
26	IF2	[ídem]	Recit.: Gambe 8, Voix Céleste, Cor de nuit G.O.: Salicional, Bourdon 8 Ped.: 16, 8	Andante	 = 66	
26	IF-A	[ídem]	[ídem]	Andante	 = 66	
27	MS-1	Meditation pour quatuor à cordes (transcription pour orgue)	[nada]	[nada]	[nada]	Bétharram, 21-23 juin 1937

ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO IN FESTO VII DOLORUM B.M. VIRGINIS						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
27	IF1	Adoro Te, látens Déitas	Recit: [Flute] (?) 8 et [bd] (?) (bourdon?) G.O.: Bourdon 8 Ped: 16 et 8; [?] accouplé	Andante	 = 60	[nada]
27	IF2	Adoro Te, látens Déitas (transcripción de cuarteto de cuerda)	Recit: fondos suaves y Gamba G.O.: Bourdon enganchado a Recit. Ped.: 16 enganchado a Recit.	Andante	 = 60	[nada]
27	IF-A	[ídem]	[ídem]	Andante	 = 60	[nada]
28	IF-BORR1	IV	[nada]	[nada]	[nada]	31-X-1940
28	IF1	Dulce lignum	Recit.: Viola de Gamba, Bourdon. G.O.: Flute 8 Ped.: 16 et 8	Quasi adagio	 = 44	24-27 – X – 1940, Mont de Marsan
28	IF2	Dulce lignum	Recit.: Trompeta 8 + Hautbois “(ojo)” G.O.: Bordon 8 + Salic. Ped.: 16 + 8 suaves	Quasi adagio	 = 44	[nada]
28	IF-A	Dulce lignum	Recit.: Trompeta 8 + Hautbois G.O.: Bordon 8 + Salic. Ped.: 16 + 8 suaves	Quasi adagio	 = 44	[nada]
29	IF-BORR2	Tria memorialia ad Matrem Dolentem. a) pro amico elongato (“Tres recuerdos junto a la Madre Dolorosa. a) por el amigo alejado”)	[nada]	[nada]	[nada]	4-XI-1940
29	IF1	Deprecatio pro amico elongato (“Súplica por el amigo alejado”)	Recit: Nazard 2 2/3, fonds doux, aux claviers. [nota a pie de página:] si le Nazard est doux 16 à la pédale	Andante	 = 44	Mont de Marsan. 4-XI-1940. 10-11 de la mañana. Copiado a las 12.45.

ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO IN FESTO VII DOLORUM B.M. VIRGINIS						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
29	IF2	[ídem]	Recit: Nazard 2 2/3 y fondos suaves (si el Nazard es suave) Ped: = 16	Andante	 = 44	[nada]
29	IF-A	[ídem]	[ídem]	Andante	 = 44	[nada]
30	IF-BORR2	Tria memorialia ad Matrem Dolentem. b) pro filio ab hoste capto ("Tres recuerdos a la Madre Dolorosa. b) por el hijo capturado por el enemigo")	[nada]	[nada]	[nada]	25-XI-1940. 9-11 ½ matin
30	IF1	Deprecatio pro filio in exilio vincto ("Súplica por el hijo encadenado en el destierro")	Recit.: Cornet Pos.: Cromorne Ped.: Violoncelle o Flûte 8	Andante	 = 52	Mont de Marsan. 5- XI-1940. 10-11 ½ de la mañana. Copiado a las 12.45.
30	IF2	[ídem]	Recit: Cornet Pos.: Cromorne Ped.: Violoncello o Flauta 8	Andante	 = 52	[nada]
30	IF-A	[ídem]	[ídem]	Andante	 = 52	[nada]
31	IF-BORR2	Pro derelictis pauperibus, pro iis qui pacem apellant. Dialogo <i>ff</i> et <i>pp</i>	[nada]	[nada]	[nada]	7-XI-1940 In die anniversaria obitus Dominae Elisae de Calonje, dicat matri et filiae auctor [En el día del aniversario del fallecimiento de la señora Elisa de Calonje, el autor la dedica a la madre y la hija]
31	IF1	Ne vocetis me pulchram, sed amaram	G.O., Rec., Ped.: Grand Choeur Ped. 16	Largo	 = 40 – 44	Mont de Marsan. 5- 7.XI.1940 In die anniversarii obitus Dominae Elisae Page de Calonje. Matri et filiae, in memoriam, dicat auctor. P. Josephus Antonius a Sancto Sebastiano.

ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO IN FESTO VII DOLORUM B.M. VIRGINIS						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
31	IF2	Ne vocetis me pulchram, sed amaram	Recit y G.O.: Grand Choeur Ped: 16, 8, 4. Eng. Rec + G.O.	Quasi lento	[nada]	[nada]
31	IF-A	Ne vocetis me pulchram, sed amaram	[ídem]	[ídem]	[nada]	[nada]

## *Itinerarium Mysticum: ciclo Pro tempore Nativitatis-Epiphaniae*

<b>ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO PRO TEMPORE NATIVITATIS - EPIPHANIAE</b>						
<b>Nº</b>	<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Registración</b>	<b>Tempo</b>	<b>MM</b>	<b>Otras anotaciones</b>
32	BORR	[nada]	[nada]	[nada]	[nada]	16-XI-1940 [sección final]
32	TN-1	Pastorale	[nada]	[nada]	[nada]	Mont-de-Marsan 14-17.XI.1940 12 ¼ matin
32	TN-2	Pastorale	Recit.: Cornet Posit.: Cromorne G.O.: Flûte harm. 8 Ped.: Bourdon 8	[nada]	[nada]	[nada]
32	TSM	Pastoral (sobre un villancico popular bearnés) (Nº1 del "Itinerarium Mysticum pro tempore Nativitatis")	Récit.: Cornet Posit.: Cromorne G.O.: Flauta armónica suave Ped.: Bourdon 8	[nada]	[nada]	[nada]
33	BORR	Extase – Étonnement... [inicio] prosigue Extase des Bergers [c. 30]	[nada]	[nada]	[nada]	17.VI.1941 [inicio] 18.VI.1941 [c. 15] 19-VI-1941 [c. 48] 23-VI-1941 [c. 58] 23.VI.1941 [final]
33	TN-1	Pastores accedentes admirantur parvulum	Voix Celestes, Gambe Boîte fermée	[nada]	[nada]	Bayonne 17-23.VI.1941
33	TN-2	Pastores accedentes admirantur parvulum	Rec.: Voix Célestes + Gambe Ped.: Flûte 8 Boîte fermée	[nada]	[nada]	[nada]
34	BORR	[nada]	[nada]	[nada]	[nada]	de Le Noël de Greccio n.º IV
34	TN-1	Berceuse à l'Enfant Jésus	[nada]	[nada]	[nada]	Bayonne 9-11.XII.1941
34	TN-2	Berceuse à l'Enfant Jésus	Rec.: Flûte 8 G.O.: Bourdon 8 Ped.: 16 + 8	[nada]	[nada]	[nada]
35	BORR	Adoration	Fonds 8			17.XII.41

<b>ITINERARIUM MYSTICUM. CICLO PRO TEMPORE NATIVITATIS - EPIPHANIAE</b>						
<b>Nº</b>	<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Registración</b>	<b>Tempo</b>	<b>MM</b>	<b>Otras anotaciones</b>
			Ped.: Fonds 16 + 8			[inicio] 10. Janvier.1942 9 ½ – 11 matin [final]
35	TN-2	Adoration des Bergers	III: Diapason + Fl. Harmonique + Bourdon 8 II: Flûte 8 + Cor de nuit 8 + Gambe I: Bourdon 8 + Salicional + Flûte Ped.: Soub. 16 + Bourdon 8 + Flûte 8 Claviers accouplés	[nada]	[nada]	[nada]
36	BORR-1	Noël-Variations [tema, en Fa]	[nada]	[nada]	[nada]	5.Août.42
36	BORR-1	Variation III	[nada]	[nada]	[nada]	7.I.1943
36	BORR-2	Variation III	[Mano dcha:] Oboe [Mano izda:] Violón 8			“AMDg”
36	TN-2	Variations sur un Noël (Tema)	Rec.: Fondos 8 y 4 Pos.: Fondos 8 y 4 y mixturas G.O.: Fondos 8 y 4 y mixturas Ped.: 16 y 8. Enganches a los teclados	[nada]	[nada]	[nada]
36	TN-2	Variations sur un Noël (Var. I)	Rec.: Flauta 4 + Octavin 2 Pos.: Salicional G.O.: Flauta de 8 Ped.: Flauta de 8	[nada]	[nada]	Bayonne 5-I-1943
36	TN-2	Variations sur un Noël (Var. II)	Rec.: Cornet Pos.: Cromorne G.O.: Flûte 8	[nada]	[nada]	Bayonne 5-I-1943
36	TN-2	Variations sur un Noël (Var. III)	Rec.: Oboe G.O.: Bourdon 8 Ped.: 16 + 8	[nada]	[nada]	7-I-1943

## Otras composiciones de la segunda etapa

OTRAS COMPOSICIONES DE LA SEGUNDA ETAPA						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
37	MS	Épilogue-Extase	Tromp. douce	[nada]	[nada]	19-I-1937 Toulouse
38	MS	Oración a Ntra. Señora de Roncesvalles. Transcripción para órgano de un motete a 4. v. desiguales.	Mano derecha: Cornet Mano izquierda: Cromorne Pedal: Flûte 8		[nada]	comp[osé] à Toulouse 29.VI.1939 transcrip. Mont de M[arsan] 25.XI.1940
39	MS1	[nada]	(muy detallada, para una ocasión determinada)			Bayonne 27.III.1941 pour l'orgue [de] St. Charles. Funérailles Alph. XIII.
39	MS2	Tríptico (Gloria terrena - Muerte - Esperanza cristiana) para gran órgano. P. Donostia (1941)				
39	MS3	Tríptico (Gloria terrena - Muerte - Esperanza cristiana) para Gran Órgano.				
39	MS4	Tríptico (Gloria terrena - Muerte - Esperanza cristiana)		I [nada] II Dies irae- Lento III In paradisum- Cómodo		
40	BORR	Noël	[nada]	[nada]	[nada]	29-IV-1941 Bayonne
41	MS1	Le Trois Miracles de Ste. Cécile. Prélude du 3ème Miracle. Réduction pour orgue à pédales	[nada]		♩ = 48 – 50	Lecaroz 20.XI.1943 pour la fête de Ste. Cécile 1943

OTRAS COMPOSICIONES DE LA SEGUNDA ETAPA						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
41	TSM	Le Trois Miracles de Ste. Cécile (1921). Preludio del Milagro 3º (In Paradisum). Reducción para órgano con pedales.	Fondos muy suaves	[nada]	$\text{♩} = 48 - 50$	[nada]
42	BORR	Glose sur le Salve Regina grégorien pour violoncello et harmonium.				21-23.I.1943. Bayonne. 10 ½ matin (inicio) 10 noche (final)
42	MS1	Glose sur le Salve Regina du 1 <sup>er</sup> mode grégorien pour violoncelle et harm.	[nada]	Andante	[nada]	21-23-29 janvier 1943 Bayonne. Composé pour le Dr. Neumann
42	MS2	Glosa sobre la salve Regina (I modo)	Fondos suaves	[nada]	[nada]	Bayona (Francia) 1943
42	TSM	Glosa sobre la Salve Regina (1 <sup>er</sup> modo) para Violoncello y órgano o armonio	Fondos suaves	Andante	[nada]	



## 5.4. Fuentes de la tercera época

### 5.4.1. Autógrafos

#### *Toccata sobre do-si-re-do*

#### **FUENTES**

BORR: APD.03.01, caja 09/101.

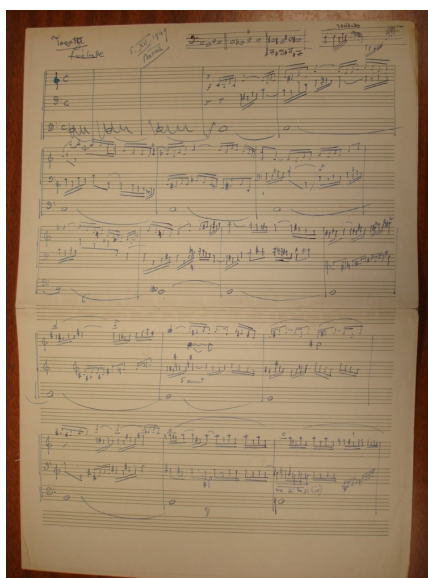


Ilustración 44: Toccata sobre do-si-re-do, BORR.

MS: APD.03.01, caja 05/14.



Ilustración 45: Toccata sobre do-si-re-do, MS.

MS: al comienzo indica las notas del tema a las sílabas *Do-Si-Te-O*.

## ***Canon pastoral***

### ***FUENTES***

BORR: APD.03.01, caja 05/16.

(inacabado) se inspira también en *do-si-re-do*.

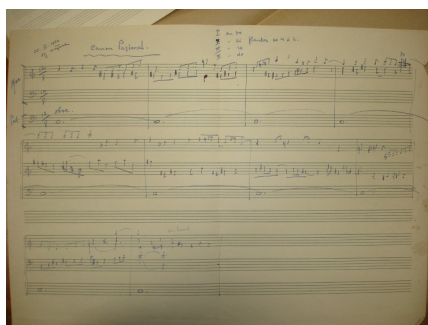


Ilustración 46: Canon pastoral, BORR.

## ***Improvisación sobre noëles catalanes***

### **FUENTES**

BORR: APD.03.01, caja 05/15.

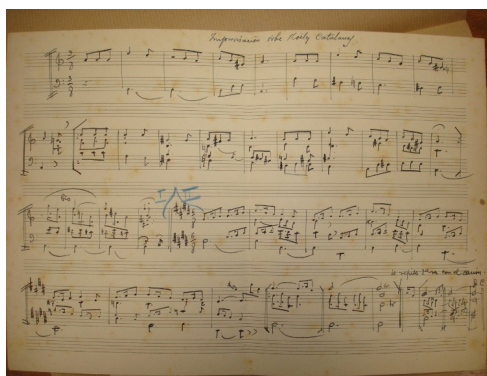


Ilustración 47: *Improvisación sobre noëles catalanes*, BORR.

## ***Adoración***

### **FUENTES**

BORR: APD.03.01, caja 05/17.

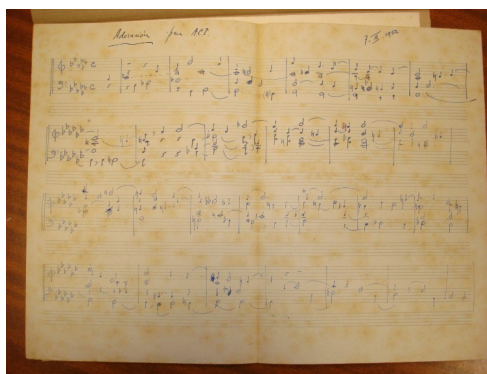


Ilustración 48: *Adoración*, BORR.

## **5.4.2. Publicaciones**

Solamente *Adoración* fue publicada, en ACI.

### 5.4.3. Información editorial

COMPOSICIONES DE LA TERCERA ETAPA						
Nº	Fuente	Título	Registración	Tempo	MM	Otras anotaciones
43	BORR	Tocatta [sic] . [Tachado:] Prélude	[nada]	[nada]	[nada]	5-XII-1949 Barna
43	MS1	Toccata	III: Fonds, Mixtures + 2 +4 II: Fonds, Mixtures, +2 +4 I: Fonds, +2 +4 Accoup[lés]	[nada]	[nada]	Barna 5-11 - XII - 1949
44	MS	Improvisación sobre noëles catalanes	[nada]	[nada]	[nada]	[nada]
45	MS	Canon pastoral	Flautas de 4 o de 2 Ped.: Oboe			I en do II en si III en re IV en do  25-II-1950 9 ½ mañana
46	BORR	Adoración para A.C.I.	[nada]	[nada]	[nada]	7-III-1952 [inicio]
46	ACI	Adoración para armónium u órgano	Fondos suaves	Andante	[nada]	[nada]

---

## 6. La obra para órgano del P. Donostia. Análisis

### 6.1. Preámbulo: a la sombra del maestro Eslava

Aunque, estrictamente hablando, las composiciones para órgano del P. Donostia comienzan a ver la luz a partir de 1907, resultará ilustrativo lanzar una mirada a los primeros pasos de su creación musical en los años inmediatamente anteriores.

Entre las primeras composiciones del P. Donostia se cuentan varias piezas sacras fechadas entre 1900 y 1905. No se trata de música para órgano, sino de composiciones destinadas al vigoroso conjunto coral y orquestal que por entonces vivía en el colegio de Lekaroz un momento de esplendor<sup>728</sup>. En estas composiciones la parte del órgano (o, más precisamente, del armonio, pues este era el instrumento disponible) se limita al acompañamiento, lo cual no impide reconocer ciertos rasgos relevantes de cara a un trazado de la trayectoria del P. Donostia en la escritura para órgano.

Lo que encontramos en estas primeras tentativas del P. Donostia difiere mucho de la imagen más conocida y divulgada del autor. No hallamos todavía al fino esteta, ni al musicólogo, ni al compositor informado e innovador. Tampoco al intelectual, ni al místico del órgano. Por el contrario, se nos presenta un adolescente que acaba de recibir el legado musical de sus mayores con la mayor fidelidad e inocencia. El 27 de julio de 1900 están fechados unos *Gozos a San Francisco de Asís*, para tres voces y órgano, que comienzan así:

---

728 Cf. Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz, colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo, 1888-1988*, Burlada, Imp. Castuera, 1989, pp. 265-267.

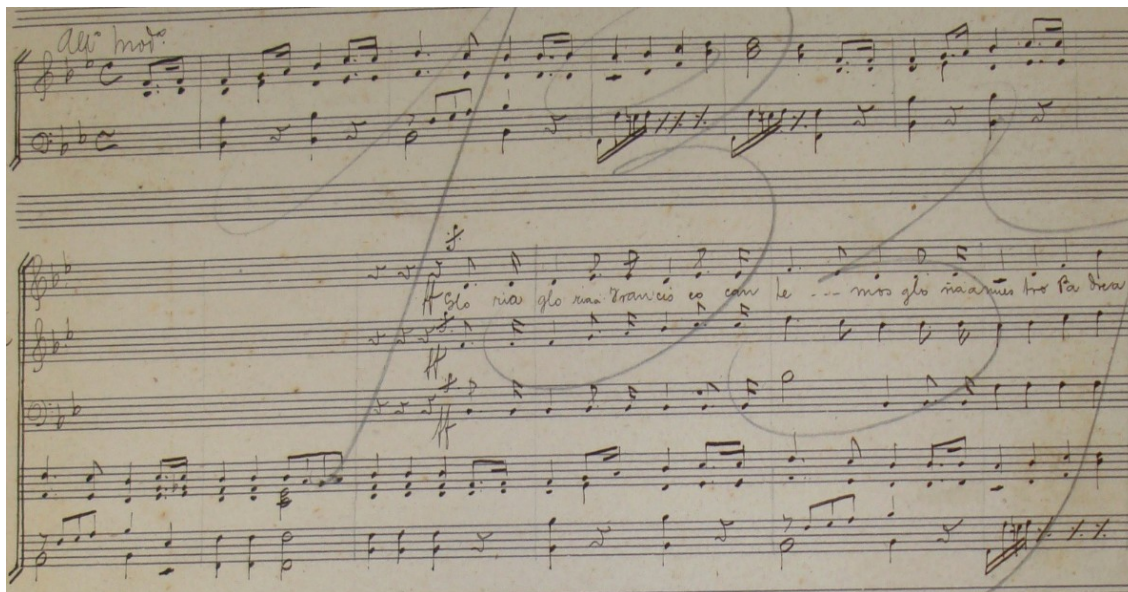


Ilustración 49: P. Donostia, *Gozos a San Francisco de Asís* (1900), comienzo.

Resulta difícil no reconocer desde el principio la huella de Hilarión Eslava, especialmente en los ritmos punteados y marciales, tan frecuentes y característicos de la obra del maestro de Burlada.

Dejando aparte las imperfecciones de estilo propias de su juventud, el P. Donostia se muestra incluso más pianístico e italianizante respecto de las maneras preconizadas y cultivadas por Eslava en la escritura organística. Véanse, por ejemplo, los diseños arquetípicos del acompañamiento de la mano izquierda en los c. 3 y 4 de la introducción, cuyo formulismo se manifiesta incluso en la grafía escogida:

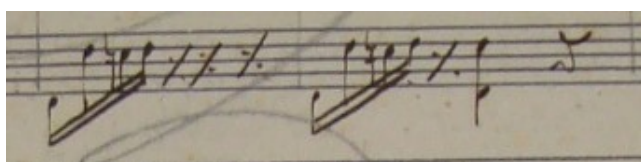
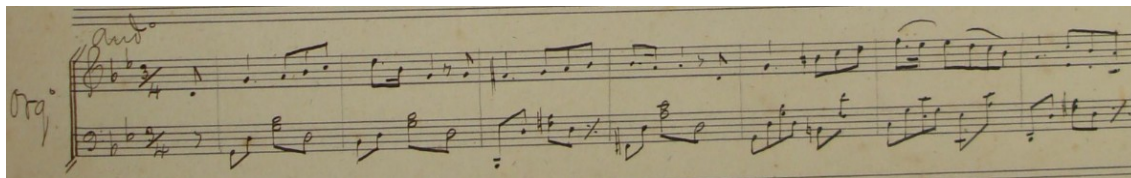


Ilustración 50: P. Donostia, *Gozos a San Francisco de Asís*, detalle del acompañamiento.

Otros rasgos de clasicismo convencional son la regularidad fraseológica, bien anclada en la fórmula antecedente-consecuente, la extrema sencillez de las funciones armónicas, así como el hecho de que la introducción no haga sino anticipar literalmente la primera frase cantada por el coro.



A continuación puede verse la introducción de órgano que precede a la estrofa:



*Ilustración 51: P. Donostia, Gozos a San Francisco de Asís, introducción de la estrofa.*

Notemos de nuevo la regularidad clásica en la figuración, el ritmo armónico y la estructura de la frase, así como la nitidez de la armonía. Después de una oscilación entre la tónica y la dominante durante los primeros cuatro compases, hace su aparición la subdominante (precedida de su propia dominante secundaria), la cual anuncia, naturalmente, el previsible reposo en la tónica con que acaba esta introducción. Es ciertamente, lo que acontece, aunque no llegue a verse en esta ilustración. Obsérvese también lo fuertemente convencional del acompañamiento en la mano izquierda, con la indicación abreviada del trémolo para dar vida rítmica a los acordes dentro de un lenguaje genuinamente pianístico.

Estas primeras composiciones están fuera de la línea evolutiva que traza el repertorio conocido del P. Donostia. Su autor no les prestó la menor atención en años posteriores, y quedaron como expresión personal del ambiente musical de Lekaroz en los años de su infancia. No obstante, merecen ser tenidas en cuenta como verdadero punto de partida del compositor.

## 6.2. Primera etapa: Lekaroz (1907-1912)

La personalidad musical conocida del P. Donostia arranca en las obras de juventud en las que cultiva un lenguaje romántico: los *Preludios Vascos* para piano, las primeras armonizaciones corales y las primeras composiciones impresas: el *Álbum para órgano* escrito a partir de 1907. Ha pasado casi una década desde los *Gozos a San Francisco*, y su lenguaje musical ha cambiado no poco. Estas composiciones son el comienzo de la actividad del P. Donostia como autor de música para órgano, dado que en los ejemplos aludidos en el apartado anterior el órgano ejercía solo de instrumento acompañante del coro.

El P. Donostia tuvo en cierta estima estas primeras composiciones, acometiendo la orquestación de la meditación *Quam dilecta tabernacula tua*, y dando a la imprenta las piezas del *Álbum para órgano*.

### 6.2.1. Agrupación de las piezas

De las composiciones de esta primera etapa, sólo cuatro tienen un carácter puramente individual: *Meditación*; *O Jesus guruztera*; *Quam dilecta tabernacula tua*; y *Laudetur Christus in æternum*. El resto fueron concebidas como parte de una estructura mayor, en forma de ciclo o serie de piezas, bajo el título genérico *Álbum para órgano*.

Bajo este encabezado, *Álbum para órgano*, publicó el P. Riezu la serie de piezas de juventud que abren su edición de la obra para órgano del P. Donostia<sup>729</sup>. Son, concretamente: *Elevación*; *Dos versos*; *Salida (La)*; *Entrada*; *Ofertorio (Mi)*; *Dos intermedios*; *Salida (Mi)*; *Meditación*, y *O Jesus guruztera*.

Sin embargo, de la observación de las fuentes resulta una perspectiva algo diferente y más compleja. Riezu, por una parte, omitió la publicación de algunas composiciones que aparecen en las fuentes manuscritas del *Álbum para órgano*, y por otra, incluyó bajo este título composiciones que realmente no pertenecían al ciclo.

---

729 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975, pp. 2-46.

A la luz de los manuscritos autógrafos, realmente no habría que hablar de un solo *Álbum para órgano*, sino de dos, o al menos, de dos secciones o entregas diferentes<sup>730</sup>. Atendiendo a los cuadernos ordenados y redactados por el P. Donostia, encontramos dos series que muestran una configuración meditada, coherente y que puede suponerse, en cierto modo, cerrada y autosuficiente. Éste es el orden en que aparecen las piezas en los dos autógrafos que las contienen en su integridad, AO2 y AO3 (en negrita, las obras no publicadas por Riezu):

Álbum I (AO2)	Álbum II (AO3)
<i>Entrada</i>	<i>Entrada</i> [la misma que en Álbum I]
<b><i>Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo</i></b>	<i>Ofertorio (Mi)</i>
<i>Elevación</i>	<i>Plegaria</i>
<i>Dos versos</i>	<i>Dos intermedios</i>
<i>Salida (La)</i>	<b><i>Salida (Re)</i></b>

Si observamos ambos ciclos, detectaremos una secuencia similar de composiciones:

- Entrada
- Ofertorio
- Elevación/Plegaria
- Versos/Intermedios
- Salida.

Este orden no es casual. Se corresponde con la sucesión de intervenciones del órgano durante la liturgia de la Misa. No obstante la diferencia de títulos que se da entre los dos ciclos, la secuencia de afectos musicales, y por tanto de tipo de escritura, es equivalente.

Los *Ofertorios* de las dos entregas del *Álbum* comparten el carácter de piezas amplias y desarrolladas, que incluyen una variedad de afectos, desde la dulzura hasta la majestuosidad del gran fuerte del órgano.

---

<sup>730</sup> Véase un listado completo de las piezas y sus fuentes en la p. 260.

Tanto *Elevación* (Álbum I) como *Plegaria* (Álbum II) tienen como destino práctico el momento de la consagración de la Misa. Esta intervención del órgano, a diferencia del ofertorio, debía mantenerse en un afecto relativamente constante y homogéneo, con un carácter de suavidad y recogimiento que debía reflejarse en el ritmo, el tempo y la dinámica.

Menos evidente resulta la finalidad de los dos pares de *Versos/Intermedios*. Como he señalado anteriormente, el género del verso para órgano es bien conocido desde antiguo como pieza de diálogo con el canto llano durante el Oficio Divino, pero no parece ser éste el sentido en *Álbum para órgano*. El contexto práctico-cultural del ciclo está claramente referido a la liturgia de la Misa. Es de suponer, por tanto, que fueron concebidos para momentos de transición durante la liturgia de la Misa que era necesario llenar con música.

Las *Salidas*, conforme a la costumbre tradicional, son en ambos casos sonoras y extrovertidas.

### 6.2.2. Melodía

Las melodías de las composiciones de la primera etapa proceden de tres fuentes: la canción popular, el canto llano litúrgico y la melodía de construcción propia. Ésta última, a diferencia de lo que ocurrirá en las etapas posteriores, es ahora la que predomina de modo absoluto. Le sigue a bastante distancia la melodía popular vasca, utilizada en *Elevación*, *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*, *Laudetur Christus in æternum* y *O Jesus guruztera*. Por último, el canto llano -no sería aún preciso llamarlo gregoriano- inspira únicamente la *Salida* en Mi.

## Melodía propia

Pueden distinguirse dos grandes grupos o tendencias. Por una parte las melodías breves, que evocan lo popular y no están desprovistas de cierta ingenuidad. Por otra las melodías amplias, extensas, que se corresponden con los modelos del romanticismo tardío.

Entre las primeras están las de *Dos versos*. En *Verso I*, la melodía o motivo principal posee cierta candidez, derivada del modo mayor y del compás de 6/8, con el inicio de ritmo punteado en 6/8 tan usual en la música pastoril y navideña. Es de observar el predominio de movimientos por salto relativamente amplios, como la serie de cuartas justas ascendentes de los cc. 2-3, enmarcada su vez por sendas quintas justas. Esta abundancia de movimiento por salto crea cierta sensación de inestabilidad y desasimio de la melodía, reforzada a su vez por lo desacostumbrado del movimiento cadencial final (séptima mayor de la tónica que resuelve descendentemente en la quinta):



*Ilustración 52: Verso I, cc. 1-4.*

En *Verso II* el fundamento de toda la pieza es un breve motivo melódico cuyo contorno melódico, iniciado en el despliegue de la tríada de la tónica, es bastante más estable que el ejemplo anterior:



Ilustración 53: Verso II, cc. 1-2.

De este motivo, la mayor parte de las veces extrae sólo el ritmo, tomándolo como célula casi única para la construcción de las frases.

Junto a estas melodías breves, concisas, hay otras de muy amplio aliento. Así, el tema principal del *Ofertorio* en *Mi*, cuyo primer periodo llena nueve compases con un arco melódico muy amplio, ámbito de decimotercera (ascenso cc. 5-7) y notable variedad rítmica e interválica:



Ilustración 54: Ofertorio (Mi), tema inicial, cc. 1-19.

A este tipo de melodía amplia pertenece también el bello y evocador tema de *Plegaria*. Obsérvense en ella las detenciones rítmicas (cc. 1, 3, 4 y 5), así como la construcción hexacordal (ausencia del *si* bemol), cuyo aroma modal es intensificado por el giro de los cc. 3-4. Otro rasgo de esta melodía, que acentúa su ambiente de evocación y ensueño, es la gravitación alrededor de una misma nota. Toda ella viene a ser un ornamento de la nota *la*. En este sentido, puede observarse cómo la mayor acumulación de movimiento melódico y rítmico se da en los cc. 2-3, donde se concentra el despliegue ornamental enmarcado por los *re* superior e inferior respecto al *la* central.



Ilustración 55: Plegaria, melodía inicial, cc. 1-5.

Desde el punto de vista del desarrollo melódico, una de las composiciones más interesantes de la primera etapa es *Meditación*. En ella el P. Donostia no opta, como es habitual en él, por oponer temas diferenciados entre así, sino que hace nacer las nuevas melodías a partir de segmentos o motivos del tema principal (tema A). En la ilustración siguiente se señalan los motivos a partir de los cuales se construyen los otros temas de la pieza.



Ilustración 56: *Meditación* en sol mayor, cc. 1-16, tema a.

El tema A adopta el esquema clásico antecedente-consecuente, con el antecedente (cc. 1-8) yendo de la tónica a la dominante, y el consecuente (cc. 9-16) de la dominante a la tónica. La novedad respecto a las otras melodías de la primera etapa es que el consecuente (cc. 9 y ss.), a la hora de retomar -como se espera de él- la primera parte del antecedente, lo hace en modo menor, introduciendo además dos tresillos que varían y enriquecen el ritmo.

Esta mutación modal en el consecuente sólo encuentra equivalente en el tema principal de *Entrada*. Si bien en este caso resulta menos llamativo, dado que la mutación modal (cc. 9 y ss.) queda explicada o “justificada” por el proceso de modulación a que da lugar:



Ilustración 57: Entrada en Si, tema principal, cc. 1-16.

En la ilustración anterior del tema A de *Meditación*, he señalado los dos motivos a partir de los cuales se elaboran los temas siguientes. Así, en el c. 6 hay un tetracordo ascendente, motivo que sólo aparece una vez más, en el c. 14. Este material está en el núcleo melódico del tema B:

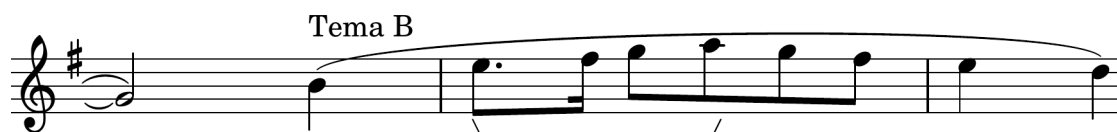


Ilustración 58: Meditación, tema b, cc. 19-20.

El tema C, por su parte, es construido a partir del motivo conclusivo que podía verse en el c. 15 de la presentación del tema a. Trasladado al modo menor, y ampliado el intervalo entre la tercera y la cuarta notas, da lugar a una melodía de notable expresividad:



Ilustración 59: Meditación, tema c, cc. 33-36.

Entre estos dos extremos que he tratado -brevedad-concisión y amplitud-variedad-, se sitúa una melodía dotada de cierta singularidad dentro de la primera etapa del P. Donostia. Es el tema A de *Intermedio II*, caracterizado por construir, a partir de un brevísimo motivo anacrúsico de corchea-negra, una melodía de extensión y ámbito medios. Nótese, en la articulación, el uso indiscriminado del silencio y la coma de respiración:





Ilustración 60: Intermedio II, tema A, cc. 1-9.

## Melodía popular

El canto popular vasco es la segunda fuente en importancia de las melodías de la segunda etapa. Se aúnan aquí las dos grandes líneas de influencia que marcan los años de juventud en Lekaroz. Por una parte, el marcado interés del P. Donostia por el repertorio popular, y muy especialmente el vasco; por otra, la creciente importancia del canto popular religioso, motivada por el proceso de reforma de la música religiosa.

La melodía popular aparece en cuatro composiciones de la primera etapa: *Elevación*, *O Jesus guruztera*, *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo* y *Laudetur Christus in æternum*. El modo en que se utiliza el material popular es diferente. En las dos primeras la melodía tradicional queda constituida en centro absoluto del planteamiento de la composición, lo cual se explica con facilidad por las reducidas dimensiones de ambas piezas.

Especialmente es así en *Elevación*, donde la melodía principal es el canto religioso *Itsasoaren pareko*, recogido en el cancionero de Hiriart<sup>731</sup>. Esta melodía popular es asumida literalmente, y convertida en el tema único de las secciones A y A', dentro de la forma ABA' a la que se acoge *Elevación*. Además de su presentación literal, *Itsasoaren pareko* aporta inspiración rítmica de modo positivo y negativo, esto es, por la imitación de su motivo acéfalo inicial y por la oposición a tal motivo acéfalo que supone el arranque tético del tema B. De esto trataré más tarde, así como de las particularidades modales de esta melodía y su tratamiento en *Elevación*.

También la melodía popular ostenta un papel nuclear en *O Jesus guruztera*. Años después de escribir su elaboración organística, el P. Donostia se ocupó especialmente de esta melodía en dos artículos. Encontró el original francés del texto en la obra *Cantiques des Missions*, del famoso escritor espiritual Louis-Marie Grignon de Montfort, atribuyendo la autoría concreta al abbé Pellegrin (1663-1745)<sup>732</sup>. La música, por su parte, halló ser derivación de un antiguo

---

731 Hiriart, Sebastien: *Eskualdun eliza-kantuak: cantiques en usage dans le Pays Basque*, Paris, Maurice Senart, 1906, n.º 118.

732 Donostia, P. José Antonio de: “La canción religiosa O Jesus guruztera”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, San Sebastián, 1958, pp. 3-15. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo I, p. 348.

vaudeville francés cuya versión más antigua conocida databa de 1703<sup>733</sup>. En la versión organística de *O Jesus guruztera* el P. Donostia opta por presentarla en valores largos y uniformes, de ahí la referencia al género del coral.

En las dos últimas composiciones citadas, sin embargo, el material popular es tomado como punto de partida para un ambicioso desarrollo por parte del compositor.

El *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*, que se presenta por primera vez en este trabajo en su versión completa, está inspirado en el canto popular religioso vasco *Zato Izpiritua*, que aparece en la recopilación de cantos religiosos de Hiriart<sup>734</sup>. La melodía *Zato Izpiritua* fue incluida por el P. Donostia en su *Cancionero Vasco*<sup>735</sup>, dotándola de acompañamiento para órgano/armonio en 1916<sup>736</sup>.

La música deriva claramente de la secuencia *Veni Sancte Spíritus*, de la fiesta de Pentecostés. Ya el P. Donostia citó este canto como uno de los diversos ejemplos que pueden hallarse de melodías populares vascas procedentes del canto gregoriano<sup>737</sup>. Este es el comienzo de la secuencia gregoriana:



61. Ilustración: Secuencia Victimae paschali laudes, inicio.

733 Donostia, P. José Antonio de: “A propos du cantique O Yesus guruztera”, *Bulletin du Musée Basque*, Bayona, 1937, pp. 27-31. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, tomo I, p. 370.

734 Hiriart, Sebastien: *Eskualdun eliza-kantuak: cantiques en usage dans le Pays Basque*, Paris, Maurice Senart, 1906, n.º 17.

735 Donostia, P. José Antonio de: *Cancionero Vasco*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1994, p. 295.

736 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. II (Pascua), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, p. 86.

737 Donostia, P. José Antonio de: “La canción popular religiosa y artística, en sus diversas manifestaciones” (conferencia), *IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, Vitoria, 1928. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, tomo IV (conferencias), p. 195.

Y esta es la melodía popular:



Ilustración 62: Melodía Zato, Izpiritua.

Ciertamente existe una similitud con la melodía gregoriana, especialmente en los dos primeros incisos, y en el cuarto que viene a ser repetición del primero. No así el tercero (señalado con un círculo), cuya procedencia es posible deducirla de otra famosa melodía popular vasca, *Agur Itziarko*:

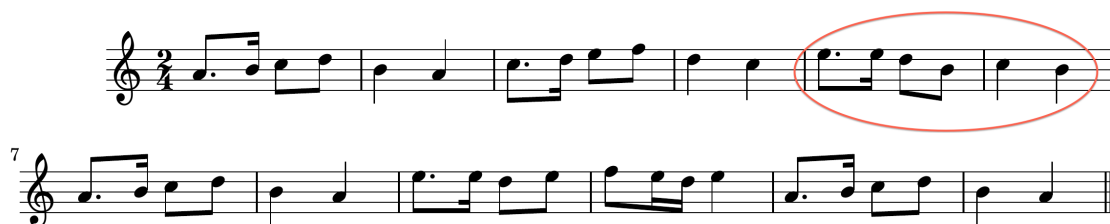


Ilustración 63: Melodía Agur Itziarko.

El P. Donostia señaló que ambas melodías, *Zato Izpiritua* y *Agur Itziarko*, podían considerarse adaptaciones populares de la mencionada secuencia *Veni, Sancte Spiritus*<sup>738</sup>. Para los c. 9-12 de *Zato, Izpiritua* el P. Donostia sugiere otro origen. Dado que *Agur Itziarko* es una melodía mariana, y que incluso en algunos lugares era costumbre cantarla con la letra del himno *Ave maris stella*, cree que la tradición tomó un fragmento de la llamada *Salve popular* para redondear la simetría formal de la canción<sup>739</sup>:

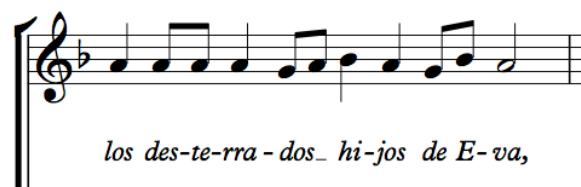


Ilustración 64: Salve popular, fragmento.

<sup>738</sup> Donostia, P. José Antonio de: “La canción popular religiosa y artística...”, *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>739</sup> Donostia, P. José Antonio de: “La canción popular religiosa y artística...”, *op. cit.*, p. 196.

Este giro melódico se repite varias veces en la *Salve popular* con diversa configuración rítmica según las palabras del texto a las que se va aplicando. En *Agur Itziarko* la estructura melódica de este giro aparece en los c. 9-10, que tienen una posición estructural y una fisonomía melódica similares a los c. 5-6. Estos compases, a su vez, se corresponden con los cc. 5-6 de *Zato Izpiritua*.

Por último, hay que citar la presencia de la inspiración popular en el coral *Laudetur Christus in aeternum*. El elemento melódico principal aquí es la mencionada canción popular religiosa *Zure kontra naiz altxatu*. Esta melodía, tomada del cancionero de Hiriart, fue armonizada para órgano por el P. Donostia, y publicada en 1935<sup>740</sup>, 1952<sup>741</sup> y 1954<sup>742</sup>. Es una melodía solemne, en periodos regulares dominados por el ritmo trocaico, que sirve de base a una gran construcción formal sin equivalente en la obra para órgano del P. Donostia.

Presento a continuación el texto en euskera, revisado a petición de Riezu por el también religioso capuchino Policarpo de Iraizoz, académico correspondiente de Euskaltzaindia. En la columna derecha reproduzco la versión castellana que Riezu incluyó en su edición de 1965.

1. Zure kontra naiz altxatu, zeru lurren nausia; zure kontra jaiki nauzu: Au da ausarkeria! Oi! nola, Oi! nola mundu ontan kontsola!	1. <i>Contra Ti me alcé, Señor de cielo y tierra; contra Ti me alcé. ¿Cabe mayor osadía?</i> <i>¡Oh, cómo hallar consuelo en este mundo!</i>
2. Bataioan Jainkoari nintzaion sagaratu, bekatuaz etsaiari bai laster menderatu. Oi! nola, Oi! nola mundu ontan kontsola!	2. <i>Consagrado a Dios en el bautismo, pecando me hice esclavo del enemigo.</i> <i>¡Oh, cómo hallar consuelo en este mundo!</i>
3. Aldarearen oiñetan egindako agintzak autsi nituen milletan ukatu nereitzak. Oi! nola, Oi! nola mundu ontan kontsola!	3. <i>Quebranté mil veces lo prometido ante el altar, renegando de mis palabras.</i> <i>¡Oh, cómo hallar consuelo en este mundo!</i>
4. Zerez duku zuk neretzat egin, Jesus maitea? Noiz izango naiz zuretzat esker onez bete! Oi! nola, Oi! nola mundu ontan kontsola!	4. <i>¿Qué no has hecho por mí, Jesús amado? ¿Cuándo será que me muestre agradecido?</i> <i>¡Oh, cómo consolarme en este mundo!</i>
5. Damuz, urrikiz urtua zugana banatortzu; nere bizitza galdua arren! ezeztazazu Erruki! Erruki! Ez nazazula utzi!	5. <i>Contrito y transido de dolor vuelvo a Ti; borra, te suplico, mi desastrada vida.</i> <i>¡Piedad, Señor, piedad! No me abandones</i>
6. Nere anima gaxoaz errukia izazu nere bizitza gaixtoaz barkamena indazu. Erruki! Erruki! Ez nazazula utzi!	6. <i>Apíadate de mi pobre alma; perdóname mi mala vida.</i> <i>¡Piedad, piedad! No me abandones.</i>

740 *Zeruko Argia*, revista religiosa vasca, Pamplona, PP. Capuchinos, 1935.

741 *Euskal Eleiz Kantikak*, edición del autor, 1952.

742 *Gure Herria*, revista cultural, Bayona, 1954.

Las estrofas 1, 2, 4 y 5 aparecen armonizadas para voz y órgano, mientras que la 3 y la 6 se presentan a 4 voces mixtas. La armonía en todo caso es siempre la misma<sup>743</sup>:

### Zure kontra naiz altxatu

Canto popular vasco

Arm.: P. José Antonio de Donostia

**Andante**  
*dolce*

Zu - re kon - tra naiz al --txa-tu, ze - ru lur - ren nau-si - a;

9 zu - re kon - tra jai - ki nau - zu: Au da au-sar-ke - ri - a!

17 Oi! no - la, Oi! no - la mun-du on-tan kon - tso - la!

Ilustración 65: P. Donostia: armonización de Zure kontra naiz altxatu

743 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. II (Pascua), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, pp. 72-74.

## Canto llano

Por canto llano suele entenderse el canto gregoriano antes de la restauración operada por los monjes de Solesmes a partir de la segunda mitad del s. XIX. En principio se trata de las mismas melodías, pero con ciertas modificaciones -generalmente simplificaciones- que se habían efectuado con el paso del tiempo. También se asocia el canto llano a las interpretaciones lentas y con valores iguales que fueron habituales hasta los inicios del s. XX. Frente a ellas, el gregoriano de Solesmes resultaba mucho más ágil y variado en su movimiento.

Los momentos de composición de las piezas para órgano de la primera etapa corresponden a la aplicación de las directrices del motu proprio de Pío X, y, asociado a ellas más o menos fundamentadamente, del estilo de Solesmes.

En las composiciones de esta etapa sólo hay una que se sirva del canto litúrgico (canto llano/canto gregoriano). Es la *Salida* en Mi que el P. Donostia publicó en 1910 en MSH, dentro de la segunda entrega de *Álbum para órgano*. Su fecha de composición es separada y posterior a las restantes piezas de ese ciclo, lo cual no debilita el planteamiento un tanto anticuado que denota el tratamiento melódico del canto llano.

Para empezar, la identificación de la melodía no es fácil. El título de la composición se refiere en MS1 al “himno de las primeras vísperas” de la fiesta de San Francisco de Asís, y esta misma expresión emplea Riezu<sup>744</sup>. Todavía más parcos en la identificación se muestran Zudaire: “el himno de las vísperas de San Francisco”<sup>745</sup>; y Ondarra: “... por su tema gregoriano, cantado o insinuado en diferente alturas y tonalidades...”<sup>746</sup>.

El hecho es que, en la ordenación litúrgica común en el momento de composición de la pieza, la fiesta de San Francisco de Asís no contaba con un himno propio para las vísperas. A San

---

744 Riezu, P. Jorge de (ed): “Comentarios”, *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

745 Zudaire Huarte, Claudio: “Su música para órgano”, en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 239.

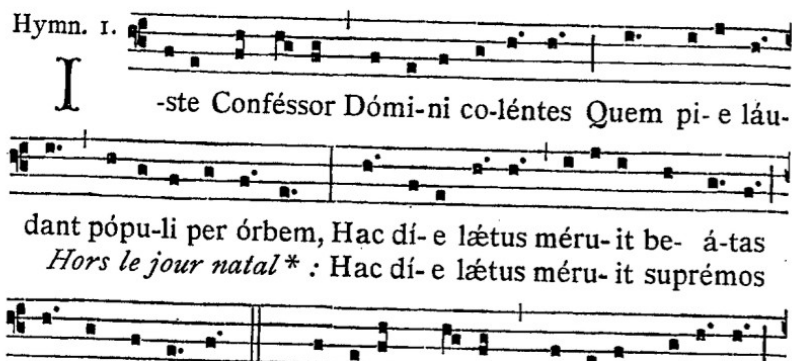
746 Ondarra, Lorenzo: “Dato melódico y composición en el P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 93.

Francisco, a falta de un oficio litúrgico propio, se aplicaba el esquema litúrgico del *Común de confesores no pontífices* [no obispos], cuyo himno de vísperas era *Iste Confessor*. En la edición de 1903 del *Paroissien Romain* aparecen dos melodías.

La primera de ellas, en el segundo modo:

650 D'un Confesseur non Pontife. A Vêpres.

Hymn. I.



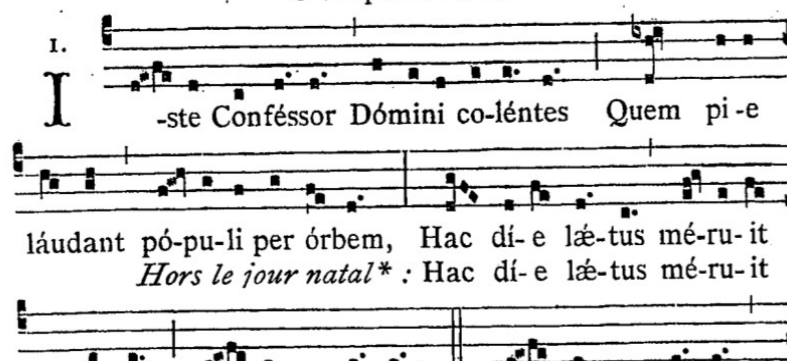
I -ste Conféssor Dómi-ni co-léntes Quem pi-e láu-  
dant pópu-li per órbe-m, Hac dí-e lætus méru-it be- á-tas  
*Hors le jour natal\* : Hac dí-e lætus méru-it suprémós*  
Scán-de- re sé-des. 2. Qui pí-us, prú-dens, hú-mi-lis, pudí-cus,  
Láudis ho-nó-res.

Ilustración 66: Himno *Iste Confessor*, melodía I, *Paroissien Romain*, 1903, p. 650.

La segunda, en el primer modo:

Chant plus solennel.

I.



I -ste Conféssor Dómini co-léntes Quem pi-e  
láudant pópu-li per órbe-m, Hac dí-e læ-tus mé-ru-it  
*Hors le jour natal\* : Hac dí-e læ-tus mé-ru-it*  
be- á-tas Scán-de- re sé-des. 2. Qui pí-us, prú-dens,  
suprémós Láu-dis ho-nó-res.

Ilustración 67: Himno *Iste Confessor*, melodía II, *Paroissien Romain*, 1903, pp. 651-652.

Sin embargo, el tema presentado por el P. Donostia no tiene nada que ver con ninguna ellas:





Ilustración 68: Salida en Mi, tema principal, cc. 1-13.

Una simple ojeada basta para percatarse de que esta melodía carece de rasgos gregorianos. El modo mayor moderno está asentado con claridad, y el ámbito melódico es más amplio de lo usado en el repertorio propiamente gregoriano. Sin embargo, tampoco parece un melodía de creación propia. Los cambios continuos de compás se apartan del pensamiento esperable en un compositor a la hora de trazar el diseño métrico y formal de una melodía. Por otra parte, no se pueden negar ciertos giros gregorianizantes, como en los cc. 7-8 y 11-12. También sugieren un origen cantollanístico las alternancias de valores largos-cortos (negras-corcheas), de carácter un tanto tosco, y que bien podrían traer su origen en el modo en que el canto llano de los cantorales de los siglos XVI-XIX suele resumir las sutilezas rítmicas del gregoriano primitivo.

El origen de esta melodía puede rastrearse en otra de las melodías con que se presenta el himno *Iste Confessor* en el *Paroissien* de 1903. Es la que aparece en el *Común de confesores pontífices* [obispos]. No es el oficio que en principio correspondía a San Francisco de Asís, pero, de hecho, es aquí donde se pueden encontrar similitudes melódicas con el tema en cuestión. Se hallan en un diseño que se repite a lo largo del himno, y que en el ejemplo siguiente acompaña a las palabras *pópuli per orbem, Hac die lætus méruit*. Apréciase lo similar de la estructura melódica, incluida la subida en arpeggio en *Dómini colentes yópuli per orbem*:



Ilustración 69: Himno *Iste Confessor*, "otro canto", *Paroissien Romain*, 1903, pp. 634-635.

No es una melodía idéntica a la presentada por el P. Donostia, pero sí vinculada de algún modo. Podría deducirse que el tema de la *Salida* sea una melodía de creación propia, partiendo del último *Iste Confessor*. En contra de esto se pueden esgrimir los rasgos antes mencionados de cambios de compás y tosquedad en la alternancia de los valores. Estos mismos rasgos son los que, a mi juicio, apuntan a la existencia de algún canto llano más o menos popular, que en aquel tiempo fuese costumbre de cantar en la liturgia de las vísperas de San Francisco. Téngase en cuenta que en el momento de la composición de la pieza (1909) se estaba llevando a cabo la regularización del repertorio gregoriano a través de ediciones oficiales y universales. Entra dentro de lo posible que no hubiesen sido abandonados todavía ciertos restos del canto llano anterior, de tradición en parte oral y semipopular, y en el que pudiera haber estado incluida la melodía original.

### 6.2.3. Armonía y neomodalidad

Uno de los aspectos más relevantes de la armonía en las composiciones para órgano de la primera etapa es la referencia a lo popular, o más concretamente, a una neomodalidad todavía no configurada por la erudición gregoriana que caracterizará a la segunda etapa. Este ambiente neomodal es una de las señas de identidad de la armonía del primer periodo, apareciendo como una de las maneras en que se expresa la orientación evocadora popular del romanticismo juvenil del P. Donostia.

Tal orientación tiene un punto de apoyo claro en la canción popular vasca, de la que el P. Donostia describió, años más tarde, una marcada inclinación hacia lo modal. Para el P. Donostia estos rasgos modales están en la esencia de la belleza de la música popular:

En nuestras melodías queda alterada la sexta, atraígala o no la séptima, algo de incisivo e inquieto y una gran intensidad de expresión. El pueblo ha conservado tan bien estas gamas antiguas, que la reforma religiosa musical no puede encontrar obstáculo serio en su camino. (...) A nuestro pueblo le es muy natural no alterar la sensible, como ocurre en el gregoriano, procedimiento, dice Dom Mocquereau, que, quitándole blandura y molicie, le comunica una salud robusta y masculina hermosura<sup>747</sup>.

Estas aseveraciones musicológicas fueron verbalizadas con posterioridad a la composición de las piezas de órgano de la primera etapa, pero es de suponer que ya estaban en la experiencia del P. Donostia desde sus primeros años de compositor. Esto es lo que cabe inferir de la significativa presencia de lo modal en la armonía de la primera etapa, muy especialmente en las composiciones que se inspiran en el folclore popular.

Así, la melodía *Zato Izpiritua*, que inspiró el *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*, pertenece al modo eolio, cuyos rasgos fundamentales fueron conservados en la armonización con que se abre la pieza. Pese a la importante presencia de movimientos cromáticos, las cadencias sobre la tónica no ven difuminado su color modal. Obsérvese también el movimiento cadencial frigio del bajo en los cc. 7-8:

---

<sup>747</sup> Donostia, P. José Antonio de: *De música popular vasca*, conferencias pronunciadas los días 30 de abril y 2 de mayo de 1916 en la Sala de la Filarmónica de Bilbao. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, tomo IV (conferencias), p. 35.



Ilustración 70: Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo, cc. 1-16.

La armonización del tema popular en el *Ofertorio* es bastante menos sobria que la que publicó para la misma melodía pocos años después<sup>748</sup>:

## Atoz, Izpiritua

Canto popular vasco

Arm.: P. José Antonio de Donostia (1916)

**Andantino**

A - toz, Iz - pi - ri - tu - a, a - toz gu la-gun - tze-ra;  
 ar - ren, je txi zai - te - a gu-re bi - o - tzeta - ra.

Ilustración 71: Armonización de Atoz, Izpiritua (1916).

<sup>748</sup> Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. II (Pascua), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, p. 86.

La armonización de la primera frase coincide casi exactamente con el revestimiento armónico del pasaje correspondiente en el *Ofertorio*. No así el resto, que se ciñe al estilo sobrio y diatónico habitual en sus acompañamientos no sólo de melodías gregorianas, sino también de cantos religiosos para uso popular.

Las evocaciones modales de la primera etapa no se adhieren a unos códigos musicales claros y firmes, como los del lenguaje gregoriano en cuanto vehículo de renovación del repertorio religioso. Por el contrario, la neomodalidad juvenil se limita a aportar un aroma, un ambiente de evocación popular vagamente arcaizante. Por esta razón, no hay inconveniente en que los giros claramente dóricos del *Verso II* convivan con armonías tonales. Es el caso del cromatismo en el tenor que reblandece el despliegue de la tríada en el tiple:



Ilustración 72: Verso II, cc. 1-2.

Inmediatamente después, la melodía reproduce un giro muy habitual en el primer modo gregoriano: el llamado *protus la*. Su equivalencia con la modulación a la dominante menor le permite superponer ambos mundos sin mayor reparo. Obsérvese en este sentido la cercanía temporal del *sol* sostenido, tonal, de la segunda voz y los dos *sol* naturales, modales, de la primera:



Ilustración 73: Verso II, cc. 3-4.

En *Verso I*, este aspecto evocador de la armonía se logra por otro medio. El énfasis en la séptima mayor, al usarse sobre el acorde de tónica y con una resolución inusual, produce un

efecto de cierta rudeza, reforzando la evocación rústica sugerida en otros lugares de la pieza por el pedal armónico.



Ilustración 74: Verso I, cc. 3-4.

Volviendo al modo dórico, es muy interesante comparar la armonía que acompaña a la melodía *Itsasoaren pareko* en *Elevación*, con la utilizada en el acompañamiento de la versión vocal de esa misma melodía, esta vez con el título *Itsasoaren antzeko* y escrito en fecha posterior<sup>749</sup>.

Esta bellísima melodía popular enfatiza uno de los rasgos identificativos del modo dórico respecto a la moderna escala menor: la elevación del sexto grado.

Como se ha podido ver en los ejemplos anteriores, la derivación armónica del modo dórico se concreta con más frecuencia en el rebajamiento de la sensible de la escala menor melódica, dejándola a un tono entero por debajo de la tónica. Es un medio sencillo y fácilmente admisible para el oído romántico. Simplemente requiere una ligera pero colorista modificación en la cadencia, que sin embargo deja intactos su magnetismo e inteligibilidad. Lo mismo puede decirse de la modulación a la dominante menor, que se corresponde casi con exactitud con el giro gregoriano *protus la*.

Caso diferente es el de la elevación del sexto grado, distintiva también del modo dórico respecto a la escala menor tonal. En el lenguaje modal, ésta se realiza sin problemas cuando la dirección es ascendente, siempre que en el descenso se recupere la posición normal del sexto grado en la escala menor. En esto se asemeja a la escala menor melódica. Cosa distinta es la elevación del sexto grado cuando no está dentro del impulso ascendente, y se relaciona con el

---

<sup>749</sup> *Elevación* data de 1907, y la armonización de *Itsasoaren antzeko* fue publicada en 1934. Ver en Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. II (Pascua), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, p. 130.

quinto grado o incluso con alguna otra nota inferior. Este tipo de elevación del sexto grado se encuentra a menudo en el repertorio barroco francés, hasta el punto de constituir uno de sus rasgos distintivos. Más tarde, en el repertorio clásico y romántico la hegemonía de la moderna tonalidad bimodal había recluso esos giros en ámbitos concretos como las piezas navideñas o de inspiración folklórica.

El modo en que el P. Donostia trata este giro melódico genuinamente dórico es diferente en las dos armonizaciones mencionadas de *Itsasoaren pareko/antzeko*.

En la primera de ellas, *Elevación* (1907), la armonía refleja el ascenso del sexto grado sólo cuando es estrictamente necesario, por imposición de la propia melodía. Además, el hecho es reconducido a los límites de las funciones armónicas tonales a través de la modulación a la dominante menor. Es lo ocurre en el c. 4, donde el *si* natural queda justificado por el *sol* sostenido del tenor en el primer tiempo, y la dominante de *la* en el tercero. El hecho de que la cadencia rota sobre el sexto grado (c. 5) frustre el esperado reposo en la armonía de *la*, no anula la “normalización” tonal del *si* natural. Inmediatamente después (c. 5), ya finalizadas las apariciones del sexto grado elevado en la melodía, la armonía se siente libre para continuar por su derrotero tonal. Primero, con el *si* bemol de la mano izquierda en el primer tiempo del c. 5, y después, de modo llamativo y significativo, con una expeditiva manifestación del mismo sexto grado en su posición “normal”, rebajado. Así, en los compases 6-8, el *si* bemol es la fundamental del acorde, manteniendo su presencia durante tres compases seguidos, en forma de nota tenida:

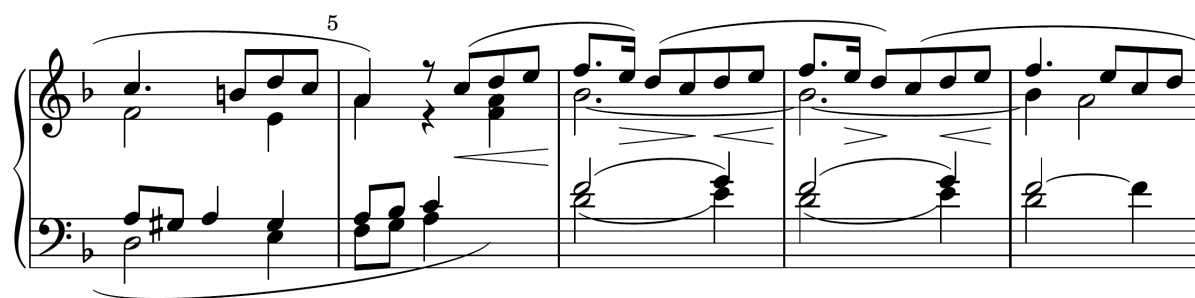


Ilustración 75: *Elevación*, cc. 4-8.

Con ligeras variaciones en la superficie, este mismo proceso armónico se repite en la reexposición:

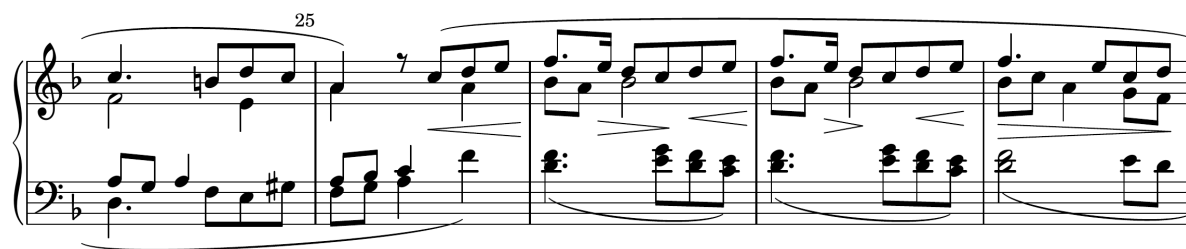


Ilustración 76: Elevación, cc. 24-28.

Compárese esta neutralización o *tonalización* de la elevación dórica del sexto grado con el énfasis opuesto que se hace en la armonización de *Itsasoaren antzeko*. En este caso, la armonía eleva el sexto grado siempre, sea o no necesario por la melodía. No sólo eso: el efecto de sorpresa, de color, de diferenciación respecto a los movimientos armónicos de la tonalidad menor, son llevados al extremo. Especialmente en la cadencia final, en la que se hace proceder al IV grado (con el *fa* sostenido) directamente a la tónica:

### Itsasoaren antzeko

Canto popular vasco

Arm.: P. José Antonio de Donostia

**Maestoso**

I-tsa-so - a - ren an --tze-ko da mun-du au gu - re-ta-ko; txi-ki aun-

di - ak ge-ran gu - zi - ak e-tsai or - re - kin gu-du-- ka ta e-gin az - kar bu-ru-ka.

Ilustración 77: *Itsasoaren pareko*, armonización del P. Donostia.

También desde el punto de vista armónico tiene interés la sección B de *Elevación*.





Ilustración 78: Elevación, cc. 12-18.

En los c. 12-13 ha aparecido como “aspirante” a centro tonal la tríada de *Re*. La secuencia de acordes que sigue en los c. 13-14 es la va a dar sentido o no a esta pretensión. Lo que encontramos son unos acordes que en poco tiempo cambian de ambiente de modo significativo.

Primero, el acorde de *sol*, que es común a *Re* y *re*, una ambigüedad que se suma al carácter más modal y arcaizante que intrínsecamente posee en cuanto “subdominante”, frente al quinto grado, más asertivo tonalmente.

Después llega de nuevo la tríada de *re*, pero en modo menor, sorpresa hábilmente introducida y suavizada por el movimiento conjunto del bajo, que además la presenta en primera inversión.

Y después tenemos un extraño acorde de *mi* que nos introduce de nuevo en la lógica de la escala dórica, devolviendo el protagonismo al *si* natural.

A su vez, este *si* natural amplía su efecto de sorpresa con una cadencia en la nota final de la escala dórica, pero en modo mayor.

En suma, es un modo nuevo de atraer la atención sobre las potencialidades de la ambigüedad de la nota *si* en el contexto melódico-armónico dórico que el autor ha asumido por imperativo de la melodía principal.

## 6.2.4. Formas ternarias

En las composiciones de la primera etapa predomina de modo absoluto la forma ternaria de formato ABA', esto es, con modificaciones menores o mayores en la reexposición final. La excepción es el *Ofertorio* (en Mi), cuya forma ABA recupera la sección inicial de modo absolutamente inalterado, mediante la repetición *da capo*. A su vez, cada una de sus secciones tiene una estructura ternaria según la forma habitual en esta primera etapa, ABA'.

Junto a la forma ternaria hay dos composiciones que se acogen, cada una a su modo, al género del coral. Una, *O Jesus guruztera*, al coral barroco alemán; otra, *Laudetur Christus in æternum*, al gran coral romántico siguiendo el modelo de César Franck.

En la tabla siguiente puede verse con claridad la distribución formal de las composiciones de la primera etapa:

1	Entrada	ABA'
2	Ofertorio (fiesta Espíritu Santo)	ABA'
3	Elevación	ABA'
4	Verso I	ABA'
5	Verso II	ABA'
6	Salida (La)	ABA'
7	Ofertorio (Mi)	ABA' CDC' ABA'
8	Plegaria	ABA'
9	Intermedio I	ABA'
10	Intermedio II	ABA'
11	Salida (Mi)	ABA'
12	Salida (Re)	ABA'
13	O quam dilecta	ABA'
14	Laudetur Christus in æternum	coral romántico
15	Meditación (Sol)	ABA'
16	O Jesus guruztera	coral barroco

Forma parte de la naturaleza de la forma ternaria el contraste entre sus secciones. Tal contraste es común realizarlo bien a través de temas distintos, bien mediante modificaciones notables del mismo material. Ambos medios son usados por el P. Donostia en sus formas ternarias.

Un caso especial que se aparta de estos procedimientos es la *Salida en Re*. Sus tres secciones utilizan el mismo tema sin ninguna alteración melódica, excepto una ligera modificación de las alturas en la sección B que atañe más a lo armónico que a lo melódico (cc. 47-54). El contraste se crea por el cambio de tonalidad y el revestimiento armónico y textural.

Este tema único, de creación propia, es extrovertido y animoso, conforme al género de *marcha* al que se adscribe la composición. Su diseño, ciertamente convencional, da lugar a un desarrollo coherente a lo largo de toda la pieza. A continuación puede verse su inicio, en el que el tema es revestido de una armonía suavizada por la abundancia de notas comunes ligadas, y por el movimiento del bajo por grado o intervalos pequeños:



Ilustración 79: P. Donostia, *Salida (Re)*, cc. 1-8.

El trío retoma el mismo tema, aunque no en la subdominante habitual en el género de la *marcha*<sup>750</sup>, sino en *fa* mayor, tonalidad relativa de la homónima menor.

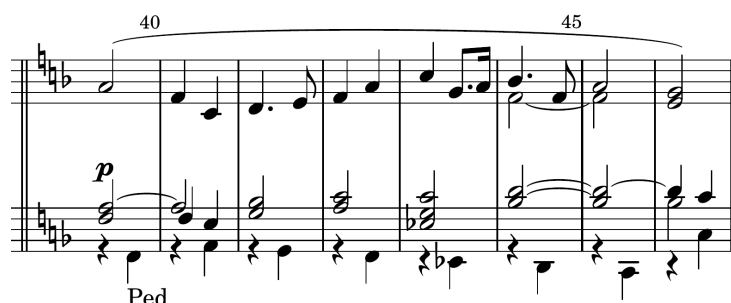


Ilustración 80: *Salida (Re)*, cc. 39-46.

750 Randel, Don (ed.): "Marcha", *New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986. Traducción española de Luis Carlos Gago: *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza, 1997, p. 620.

Y en A' se reexpone el tema en la tonalidad inicial, junto al mencionado añadido del contratiempo de B en el pedal. La sonoridad ahora es muy distinta respecto al inicio, gracias a los acordes llenos que atacan con la plenitud de su sonoridad en el dar del compás:

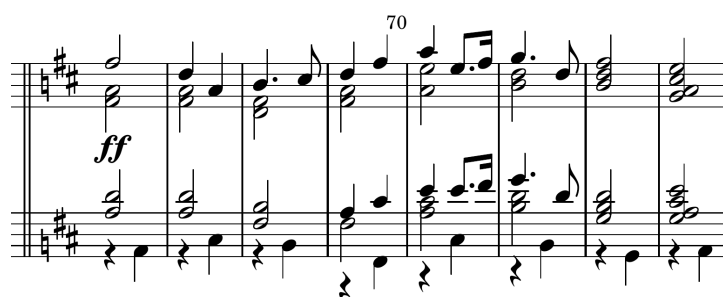


Ilustración 81: Salida (Re), cc. 66-73.

Esta absoluta unidad temática en lo melódico da lugar un aprovechamiento sistemático de sus sus elementos motivicos, especialmente de uno de ellos, el motivo con el que concluye el consecuente del tema principal. En el ejemplo siguiente puede verse cómo, inmediatamente después de la conclusión del tema (c. 15-16), este motivo es objeto de desarrollo en los compases siguientes:

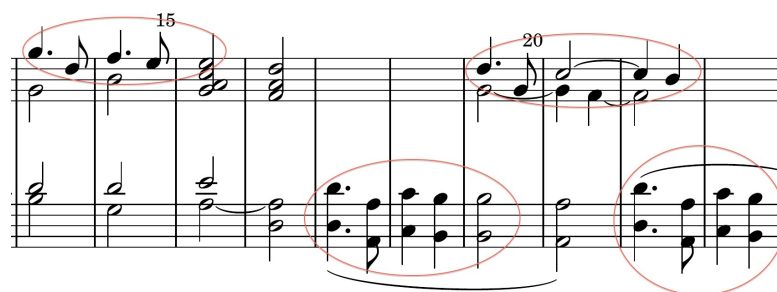


Ilustración 82: Salida (Re), cc. 13-22.

Y será utilizado de nuevo en el proceso modulatorio que conduce desde el trío hacia la reexposición, en los c. 55-62:



Ilustración 83: Salida (Re), cc. 55-61.

El mismo motivo, si bien con un grado mayor de modificación interválica, aparece en los momentos de puntuación más importantes, los que delimitan las grandes secciones. Lo hallamos así en el momento de dar paso al trío:



Ilustración 84: Salida (Re), cc. 31-38.

Y así conduciendo a la reexposición A':



Ilustración 85: Salida (Re), cc. 59-65.

Obsérvese que en esta ocasión, dado que el pasaje necesita de una especial potencia para conducir al clímax de la reexposición en fortísimo, hace uso de varios recursos:

- Enlaza la nueva versión del motivo rítmico señalado con la versión anteriormente escuchada del mismo motivo (c. 62-63, encadenamiento señalado con la flecha)

- Refuerza dicho motivo con su duplicación en la 3ª voz, realizando un movimiento contrario que garantiza la plenitud de la armonía mediante del intercambio de notas del acorde.
- La energía acumulada por la nota pedal *si* y la reiteración del motivo duplicado en c. 62-66 es reforzada por un regulador creciente (el único que aparece en toda la pieza).

Resumo en la tabla siguiente la sucesión de los acontecimientos musicales de esta singular pieza inédita de la primera etapa:

c. 1-38	c. 39-46	c. 47-54	c. 55-65	c. 66-84
Exposición (A)	Trío		Transición	Reexposición (A')
<i>f</i> ( $\rightarrow$ <i>mf</i> )	<i>p</i>	<i>pp</i>		<i>ff</i>
Escritura "académica" a 4 partes	Contratiempo en notas	Melodía + contratiempo en acordes	Escritura "académica" + Pedal (16'?)	Grandes acordes + contratiempo en notas

Tabla 1: Salida en Re, resumen analítico.

## La sección A

La sección de A de una forma ternaria consiste, como es sabido, en la exposición del material principal de la composición. Según la envergadura de ésta, la sección A poseerá un grado diferente de amplitud y complejidad.

En las piezas de dimensión más reducida el material presentado y su tratamiento son, lógicamente, más escuetos. Un ejemplo es *Verso II*, cuyo material básico es el más conciso de toda la primera etapa. Un solo motivo rítmico sirve de base para construir todas las unidades melódicas<sup>751</sup>.

En la mayoría de los casos el material temático no es un mero motivo insuficiente por sí mismo, como en *Verso II*, sino una melodía completa. Hay que distinguir los casos en que la exposición única del tema agota el contenido de la sección A, de aquellos casos en que se añade otro material. Este último caso sólo se da en la sección A de la *Meditación en Sol*, que casi puede ser considerada una pequeña forma ternaria en sí misma. El tema principal (tema *a*) es seguido de una segunda melodía (tema *b*) que da paso a una nueva presentación del inicio del tema *a*<sup>752</sup>. Por lo general, la sección A en la primera etapa se identifica con la presentación del material temático inicial. Naturalmente, el tema adquiere un protagonismo si cabe mayor cuando procede de un acervo externo, sea la tradición popular o el canto llano.

A la hora de concluir armónicamente la sección A, el P. Donostia suele optar por la cadencia en la tónica o la dominante, conforme a la costumbre. Pero en varias ocasiones rehuye estos grados usuales, modulando a otros grados. Es lo que ocurre en el mencionado *Verso II*, cuya sección A concluye en *sol*, cuarto grado de la tonalidad principal *re*:

---

751 Ver relación de A con A' en *Verso II* en el apartado *La sección A'*, pp. 366-367.

752 El material temático de *Meditación* lo trato en el apartado *Melodía propia*, pp. 327-328.

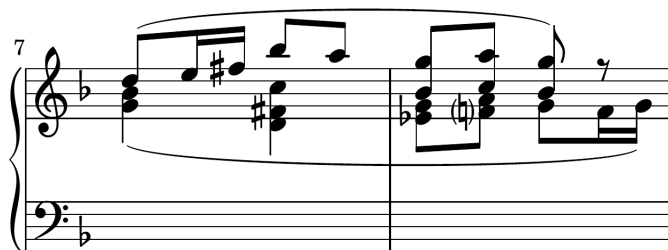


Ilustración 86: Verso II, cc. 7-8.

En *Entrada* la sección A concluye cadenciando en *La*, que cumple su función de subdominante de *mi*, a su vez subdominante de la tonalidad principal *Si*.

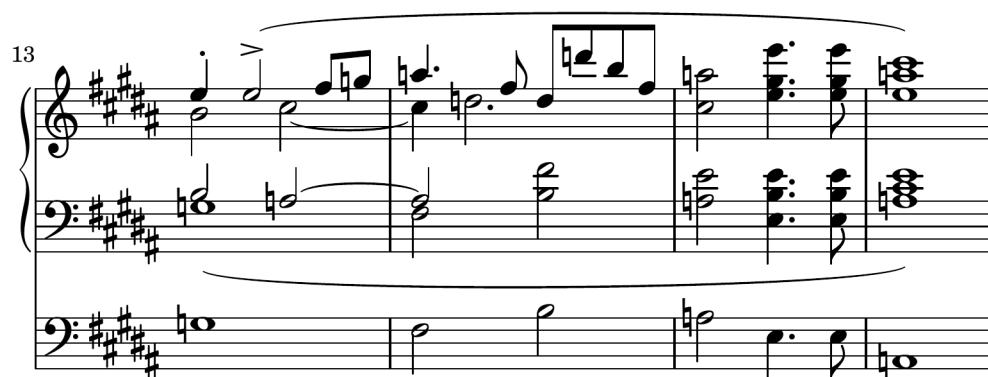


Ilustración 87: Entrada en Si, cc. 13-16.

En *Plegaria*, el tema inicial en *re* concluye su exposición con una modulación a *Fa*, que a su vez da paso a la cita del tema en *la*, dominante menor o, hablando en términos modales, *protus la*.



## La sección B

### *Variación e innovación temática*

Pertenece a la naturaleza de la sección B establecer un contraste con la sección precedente. En la primera etapa del P. Donostia pueden describirse varios grados de contraste. El menor de ellos se da cuando la sección B reproduce casi literalmente el material temático de A, lo cual ocurre sólo en un caso: la antes observada *Salida en Re*. Su sección B es un curioso ejemplo de trío de marcha, único en la escritura para órgano del P. Donostia<sup>753</sup>. Un grado intermedio de contraste ocurre cuando B define su peculiaridad modificando más o menos sustancialmente el material de A. Y el grado mayor se da cuando la sección B introduce un material musical diferente o incluso opuesto al de A.

La intensidad del contraste puede depender de las proporciones de la composición. En el breve *Verso I*, la sección central no es sino una escueta imitación, en la dominante, de los rasgos básicos del tema principal. Algo similar ocurre en *Verso II*, que se limita a repetir el motivo básico de A revestido con diferentes armonías. La sección B de *Verso II* es muy breve, y tiene como característica el estatismo frente al dinamismo melódico de la precedente sección A.

En *Entrada*, no obstante sus mayores dimensiones, la sección B también se basa en un extracto del tema principal, cuyo vigoroso y marcial inicio sincopado no requiere muchos añadidos para sostener el interés de esta sección. Este es el inicio del tema principal, en A:



Ilustración 88: *Entrada*, tema principal, cc. 1.4.

Y este el inicio de B, explotando el motivo inicial:

---

<sup>753</sup> Ver capítulo *Acogida de la obra para órgano del P. Donostia*, pp. 545-547, donde se da cuenta de la negativa opinión que este trío produjo en Nemesio Otaño, y de las consecuencias que ello tuvo para el destino de esta composición.



Ilustración 89: Entrada, inicio sección B, cc. 16-20.

Si hubiera que consignar algún añadido motivico, no sería sino la transfiguración de la misma síncopa, dotándola de un carácter más sereno mediante la duplicación de los valores y el sentido descendente de la melodía:



Ilustración 90: Entrada, cc. 25-29.

En el *Ofertorio en Mi*, de todavía mayores dimensiones, este procedimiento de variar ligeramente el material temático inicial es utilizado en las respectivas secciones centrales (B y D) de su estructura ABA' CDC' ABA'.

Este es el comienzo de A:



Ilustración 91: Ofertorio en Mi, cc. 1-4.

Y aquí puede verse cómo B invierte el inicio de A:



Ilustración 92: Ofertorio en Mi, cc. 20-23.

Un procedimiento similar se utiliza en D. Este era el tema de C:



Ilustración 93: Ofertorio en Mi, cc. 49-52.

Este tema, mediante algunas mutaciones interválicas, se transforma en el tema de D:



Ilustración 94: Ofertorio en Mi, cc. 78-80.

*Elevación* es mucho más modesta en sus dimensiones y recursos musicales que *Entrada* y el mencionado *Ofertorio*. Sin embargo, su sección B se beneficia de un contraste más profundo, logrado por la introducción de un segundo motivo, cuya genealogía rítmica se remite al diseño de las voces internas del acompañamiento en el inicio de la composición. Un tercer motivo (c. 16 y ss.), en ritmo acéfalo de tres corcheas arpegiadas seguidas de negra, evoca el perfil de la melodía principal, *Itsasoaren pareko*:

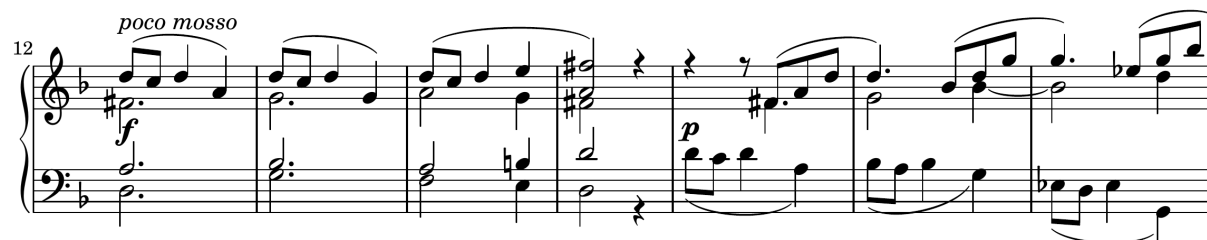


Ilustración 95: *Elevación*, cc. 12-18.

Al igual que *Elevación*, la *Salida* en *La* es menos extensa que *Entrada* u *Ofertorio*, pero el contraste de su sección B cuenta con una cantidad mayor de recursos. De hecho, en relación a sus dimensiones, *Salida* cuenta con una notable riqueza en su material temático.

El tema *a* domina las secciones A y A':



La sección B acoge las evoluciones de dos temas. Por una parte, El tema *b*:



Y por otra, el tema *c*:



Puede verse que el tema *a* es el que más variedad rítmica contiene. De él surge buena parte del material de *b* y *c*, protagonistas de la sección B. Así, del segundo compás de *a* proviene el ritmo yámbico de *b*, y del cuarto compás el arranque tético de tres negras que caracteriza a *c*.

En la tabla siguiente, que resume la estructura temática y armónica de *Salida*, puede apreciarse la riqueza de la sección B desde los puntos de vista temático, armónico e incluso dinámico:

sección A		sección B					sección A'		
c.1-5	c. 6-11	c. 12-15	c. 16-19	c. 20-23	c. 24-27	c. 28-31	c.32-37	c. 38-42	c. 43-52
a	a'	b	c	b	c	c'	a	a	a'
anacrúsico		tético					anacrúsico	tético	
La		La → Fa#	Fa#	fa#La → re/Fa	Fa			La	
(I → V) (I → I)								(I → V) (I → I)	
<i>f</i>		<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>

De modo similar a la *Salida* en *La*, la meditación inédita *Quam dilecta tabernacula tua* cuenta con una sección B interesante por la oposición que desarrolla entre el tema principal y el nuevo tema que se introduce en ese momento.

El tema *a* es de inicio tético. En su carácter encontramos la amplitud derivada del arpegiado inicial, que, partiendo de la nota tónica en el registro agudo, extiende plácidamente la tríada de la tónica hasta el ámbito de una octava:

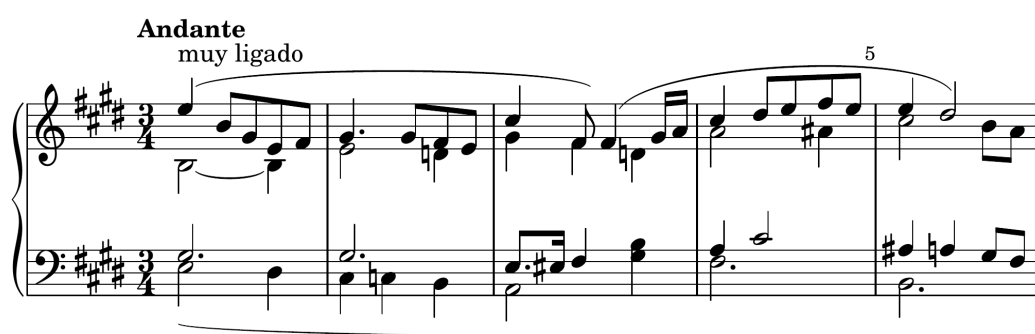


Ilustración 96: *Quam dilecta*, cc. 1-5.

El tema *b* se opone a él en varios aspectos. En primer lugar, su inicio ya no es tético, sino anacrúsico. El carácter intrínsecamente más inestable de toda anacrusa se intensifica aquí por dos razones. La primera, por la repetición de la nota en el tiempo de la anacrusa. La segunda, porque la anacrusa dibuja un ascenso de semitono, que además conduce, a una nota extraña a la tonalidad principal (fa natural).

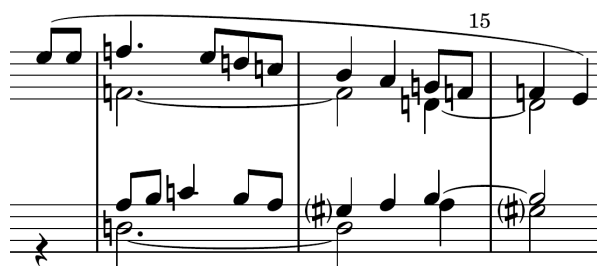


Ilustración 97: *Quam dilecta*, cc. 13-15.

También es patente el contraste en el plano armónico. El tema *a* se muestra pacíficamente establecido en la tonalidad de *Mi*, progresando desde el I hasta el V. El tema *b*, sin embargo, gira armónicamente alrededor del mismo acorde de *Mi* considerado ya no como tónica, sino como dominante: son los grados IV y V de *la*.

La sección B de *Quam dilecta* es una de las más explícitas a la hora de producir un aumento de tensión. Ésta crece mediante la introducción del ritmo de tresillo, el ascenso relativamente rápido y amplio de la melodía (cc. 21-23), y el incremento en la pulsación básica, gracias a la introducción de semicorcheas (cc. 25-26). Todo ello desemboca eficazmente en el clímax de la pieza, que se da en el c. 27.

En la tabla siguiente, en la que resumo la estructura de *Quam dilecta*, puede verse cómo el diseño ternario no sólo se da en el nivel más amplio ABA', sino también dentro de la propia sección B. El signo → indica un añadido melódico a modo de prolongación o enlace; y el signo ≈ es añadido cuando el cromatismo armónico oscurece el centro tonal.

A		B						A'	
c. 1-5	c. 6-12	c. 13-15	c. 16-22	c. 23-27	c. 28-31	c. 32-34	c. 35-41	c. 42-46	c. 47-53
a	a'	b	b →	a	a	b	b →	a	a''
Mi		la	Do	Do ≈	Fa	la	Re	Mi	
(sin especificar)								<i>f</i>	<i>pp</i>

Pero la sección B más compleja y desarrollada de todas las composiciones ternarias de la primera época es la del también inédito *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*. Su sección central muestra tal grado de dinamismo y energía en el tratamiento temático que puede ser asimilada a los desarrollos de las sonatas clásicas.

Recuérdese que el tema principal de este *Ofertorio* es la melodía popular religiosa *Zato Izpiritua*:



Ilustración 98: *Ofertorio Espiritu Santo*, tema principal.

De este tema principal se extraen varios motivos, que serán utilizados en la sección B.

El motivo *a* equivale a los primeros compases del tema principal, a los que se les ha añadido un acompañamiento marcadamente inestable por la entrada sincopada de una disonancia de segunda mayor, y por la figuración en valores más rápidos que los de la melodía:



Ilustración 99: Ofertorio Espíritu Santo, motivo *a*.

El motivo *b* proviene de los cc. 9-10 del tema principal, señalados con un círculo en la ilustración anterior:



Ilustración 100: Ofertorio Espíritu Santo, motivo *b*.

Está también el motivo *c*, que aparece en el centro absoluto de la pieza:



Ilustración 101: Ofertorio Espíritu Santo, motivo *c*.

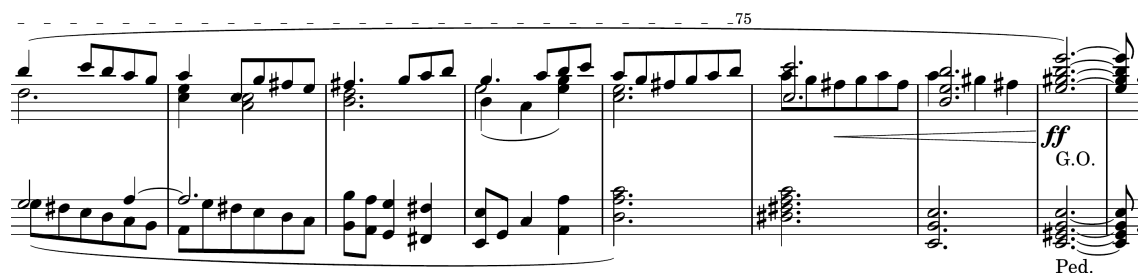
El motivo *c* procede del tema principal de un modo menos evidente. Sus primeras cuatro notas trazan la misma tercera ascendente que el arranque de *Zato Izpiritua*. Sin embargo, en *c* está modificada rítmicamente para crear más tensión y más movimiento. Primero, sustituyendo el firme inicio tético de la melodía original por un comienzo anacrúsico, más inestable. Segundo, con la introducción en la referencia a la melodía principal del valor de semicorchea, que hasta ahora sólo había aparecido en la figuración secundaria, como se ha podido ver en *a*.

Por último, con la letra E aludo a un fragmento que se repite dos veces casi con exactitud, variando únicamente el punto de llegada de su progresión armónica. Esta es su primera aparición en los c. 37-45, llamada E:



102. Ilustración: Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo, cc. 37-45.

Y esta su segunda aparición en los c. 70-78, llamada E':



103. Ilustración: Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo, cc. 70-78.

En la tabla siguiente se perciben con claridad, en un primer nivel, las tres grandes secciones A, B y A'. De ellas, A y A' no son sino presentaciones del canto popular *Zato Izpiritua* en forma de coral armonizado de un modo más o menos florido en el movimiento de las voces, pero siempre aspirando a una sonoridad grandiosa. Puede verse, sobre todo, la complejidad de la sección B, con la presentación del material temático fragmentado y combinado de modos diversos, en una búsqueda de inestabilidad, lucha o evolución que la integran, como he señalado, en el concepto de desarrollo de la sonata clásico-romántica.



A	B							A'	
A	B1			B2	B1'			A'	CODA
cc. 1-16	cc. 21-24: <b>a1 + a1</b>	cc. 25-36: <b>b</b> + <b>b</b> + <b>b</b> + (material libre) + <b>b</b> + <b>b</b>	cc. 37-45: <b>E</b>	cc. 46-57: <b>c</b> + <b>c</b> + <b>c</b> (progresión)	cc. 58-65: <b>a1 + a1</b>	cc. 66-69: <b>b</b> + <b>b</b> + <b>b</b> + <b>b</b> (duplicado)	cc. 70-78: <b>E'</b>	cc. 79-94	cc. 95-97 <b>CODA</b>

### Pedales armónicos

Uno de los rasgos predilectos de las secciones B en la primera etapa del P. Donostia son los pedales armónicos. Así puede verse en *Verso I*, con un pedal de dominante:

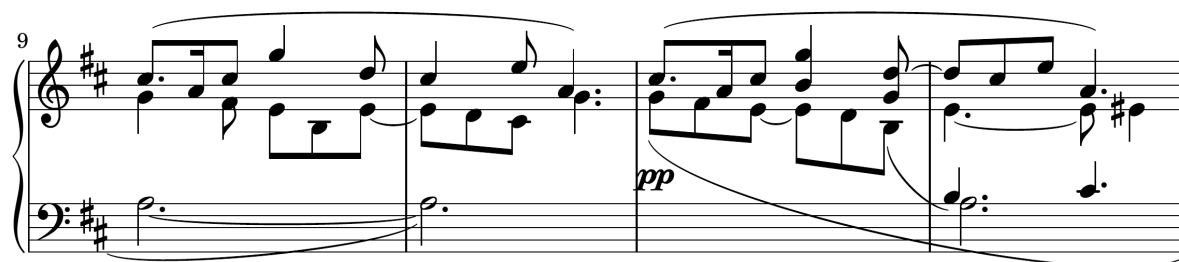


Ilustración 104: Verso I, cc. 9-12.

Este pedal encuentra continuidad inmediata en otro pedal de tónica en A', a modo de bordón de gaita<sup>754</sup>.

<sup>754</sup> Ver apartado *La sección A'*, pp. 370-371.

En *Verso II*, la nota pedal *do* del bajo sostiene un bello giro de color mixolidio. En el c. 13 el *mi* bemol parecería sugerir algún inminente movimiento frigio, que sin embargo no llega a evidenciarse en ninguna conexión con el *re* menor principal, debido al *mi* natural del c. 16:



Ilustración 105: Verso II, cc. 9-16.

El mismo aroma mixolidio sobre una nota pedal late en la sección B de *Entrada*, en esta ocasión con la armonía enriquecida por los retardos de novena de los cc. 30 y 32-33, así como por la mutación enarmónica del c. 34 que prepara el regreso de la tónica principal en la reexposición:



Ilustración 106: Entrada en Si, cc. 29-34.

Los pedales armónicos son especialmente relevantes en la sección B de la *Salida en La*, no tanto porque su función armónica tenga nada de extraño, como por aparecer dos veces, la segunda de ellas con amplia longitud. A continuación pueden verse ambos casos:



Ilustración 107: *Salida en La*, cc. 16-19.



Ilustración 108: *Salida en La*, cc. 24-31.

Todavía más extenso, profundo y evocador resulta el gran pedal armónico de la sección D (recuérdese la estructura ABA' CDC' ABA') del *Ofertorio en Mi*. El prolongado *do* sostenido grave sostiene una paulatina extinción rítmica, armónica, dinámica y de registro, que prepara la llegada de C' en pianísimo:

78

*p*  
Pos.

*disminuyendo*

-Ped. G.P.R.

84

*disminuyendo*

Ilustración 109: Ofertorio en Mi, cc. 78-90.

## La sección A'

La tercera sección de las formas ternarias en la primera etapa del P. Donostia conserva siempre el carácter reexpositivo habitual en el género. No existe ninguna forma ABA, esto es, ninguna en la que tal reexposición se produzca de modo exacto, exceptuando el *Ofertorio en Mi* por su repetición *da capo*.

En la tabla siguiente resumo las diferentes maneras en que la sección A' (o C', en la segunda sección del *Ofertorio en Mi*) se aparta de la presentación inicial. Indico *textura* en los casos en que las modificaciones se centran en los aspectos de textura y contrapunto, dejando sustancialmente intacta la estructura armónica y melódica. Cuando señalo *armonía*, queda sobreentendida la inclusión en ella de los aspectos texturales.

	Pieza	Tipo de modificación
1	Entrada	melodía, armonía
2	Ofertorio (fiesta Espíritu Santo)	textura
3	Elevación	textura
4	Verso I	melodía, armonía
5	Verso II	melodía, armonía
6	Salida (La)	melodía, armonía
7	Ofertorio (Mi) sección I ABA'	melodía, armonía
7	Ofertorio (Mi) sección II CDC'	melodía, armonía
8	Plegaria	A' en modo mayor
9	Intermedio I	melodía, armonía
10	Intermedio II	A' así idéntico a A. Coda cita a B.
11	Salida (Mi)	armonía
12	Salida (Re)	melodía y textura. Introduce textura de B.
13	O quam dilecta	armonía
15	Meditación (Sol)	Textura

El caso en que A' se asemeja más a A es el de *Intermedio II*. Tanto la melodía como la armonía permanecen casi intactas, salvo leves ornamentaciones en forma de apoyaturas, notas de paso, etc. Más o menos en el mismo nivel se encuentra la sección A' del *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*. La melodía *Atoz Izpiritua* que ejerce de tema principal es reexpuesta con fidelidad casi exacta respecto a su primera presentación, y las masas acórdicas que la

enmarcan mantienen la misma estructura armónica, si bien con una figuración más ágil en la línea del bajo.

También se mantiene en un nivel bajo de alteración la sección A' de *Elevación*, en la que, nuevamente, el carácter dado del tema, en cuanto melodía tomada del acervo popular, disuadió al autor de cualquier alteración. No sólo la melodía se reexpone tal cual. También la armonía conserva todas sus funciones intactas. Sólo la textura es alterada, reduciendo el número de partes y aumentando su movimiento rítmico.

En *Verso II*, la sección A' presenta una fisonomía coherente con la concisión en el material que caracteriza a esta breve composición. Este era el desarrollo del motivo básico en la sección A:



Ilustración 110: Verso II, cc. 1-8.

Y este es el desarrollo en la sección A':

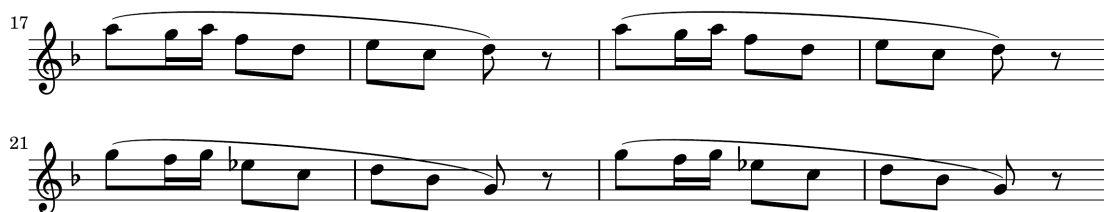


Ilustración 111: Verso II, cc. 17-24.

Como puede verse, la similitud entre A y A' se reduce a la presentación inicial del motivo básico en su forma original y en la tonalidad principal (cc. 1-2; 17-18; 19-20). Estas son las únicas apariciones del motivo principal en la tonalidad principal *re*, de ahí su relevancia para la estructura. Puede verse cómo, frente a la variedad de movimiento melódico en A, A' se limita a la yuxtaposición de repeticiones.

Hay entre A y A' una coincidencia que merece atención: ambos concluyen en la nota *sol*. No deja de ser un paralelismo que favorece la comprensión estructural por encima de la impresión de inorganicidad que pueden producir las repeticiones del mismo motivo rítmico.

Armónicamente, la sección A' de *Verso II* contiene un guiño armónico respecto a B. Este es el comienzo de B, en el que aparece el acorde de séptima y novena:

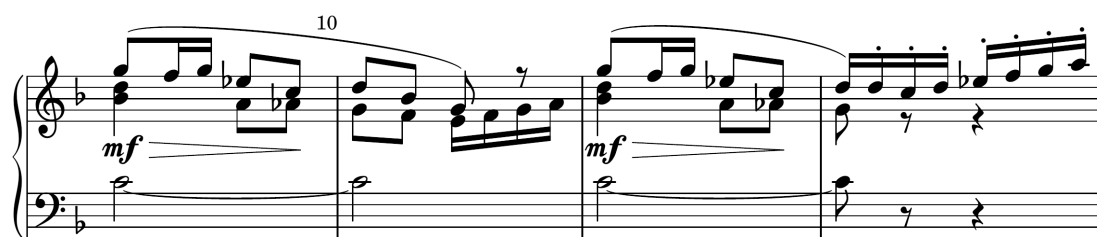


Ilustración 112: *Verso II*, cc. 9-12.

Aplicando la técnica del pedal armónico, tan querida por el P. Donostia en sus secciones B, esta armonía se mantiene hasta el final de la sección. Y nada más iniciarse A', vuelve a evocarse sutilmente (nótese cómo se recupera también la nota pedal que acaba de caracterizar a B):

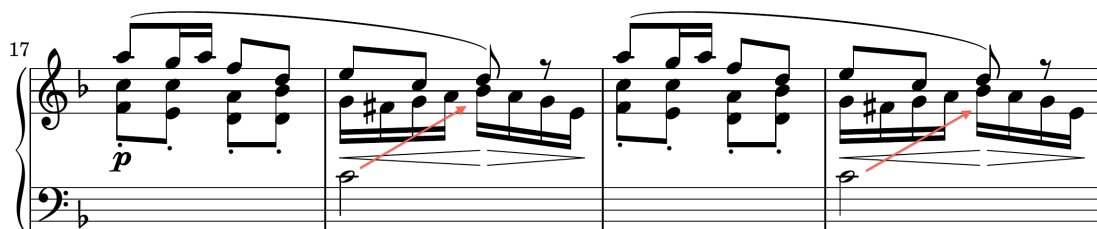


Ilustración 113: *Verso II*, cc. 17-20.

Y ahora veamos el regreso de esta misma armonía al final de A':

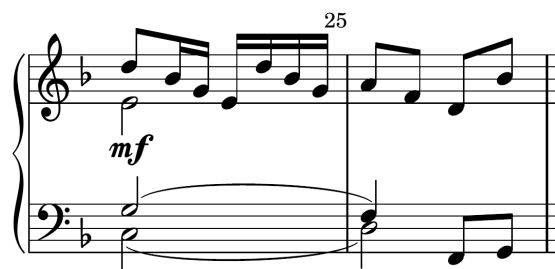


Ilustración 114: *Verso II*, cc. 25-26.

En *Plegaria* se da la única ocasión en que A' se caracteriza por el cambio de modo, en este caso de menor a mayor. A ello acompaña una mayor densidad en la textura, duplicando la melodía en octavas y con una armonía más compacta respecto al modelo de melodía acompañada que se había presentado en A. Véase el inicio de A':

Récit: Flauta 8, V. humana; Trémolo  
G.O.: Flautados 8

21

*p*

G.R.

*crescendo*

*crescendo*

*p*

Ilustración 115: *Plegaria*, cc. 21-24.

Puede verse cómo la melodía, no obstante haber sido transportada una tercera inferior, conserva el modo menor (en A era *re*, en A' es *si*), mientras la armonía impone la tonalidad de *Re*, que es la homómima mayor de la tonalidad principal de *re*, y al mismo tiempo la relativa mayor de la tonalidad en *si*, en que está la melodía en A'. El asentamiento armónico de *Re* es reforzado por el uso de dominantes secundarias al IV (c. 22) y al V (c. 24).

Es digno de señalar un procedimiento que se repite en varias secciones A' de esta etapa: la aligeración de la textura mediante la introducción de una figuración rítmicamente activa que contrasta con el tema principal. Esta nueva figuración suele ser preparada desde los compases anteriores que ejercen de nexo entre la sección central y la reexposición.

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Elevación*. El tema principal había sido acompañado en A a cuatro partes, jugando desde el inicio con el contraste entre el ritmo anapesto-tético del acompañamiento y el arranque acéfalo del tema principal:





Ilustración 116: Elevación, cc. 1-5.

Después de jugar en la sección B con estos dos patrones rítmicos, el tema, al reaparecer en A', comienza con la única compañía de un fluir de corcheas, que parece haber absorbido en sí los dos motivos rítmicos antes dialogantes, el tético-anapesto del acompañamiento en A y el arranque acéfalo del tema. Nótese, según lo dicho antes, la preparación de esta nueva figuración del acompañamiento en los compases previos (c. 19-20).



Ilustración 117: Elevación, cc. 16-24.

En la sección A' de *Verso II* los acordes en staccato del acompañamiento (cc. 17 y ss.) conviven con las notas tenidas del bajo que previamente habían caracterizado a la sección B. También en este caso la levedad del acompañamiento ha sido anunciada desde el final de la sección B: son las semicorcheas en staccato de los cc. 15-16 las que ejercen de enlace entre B y A':



Ilustración 118: Verso II, cc. 15-20.

Este anuncio de la nueva figuración no se da, sin embargo, en *Entrada*, donde las corcheas en staccato de la mano izquierda comparecen en A' de modo inopinado:

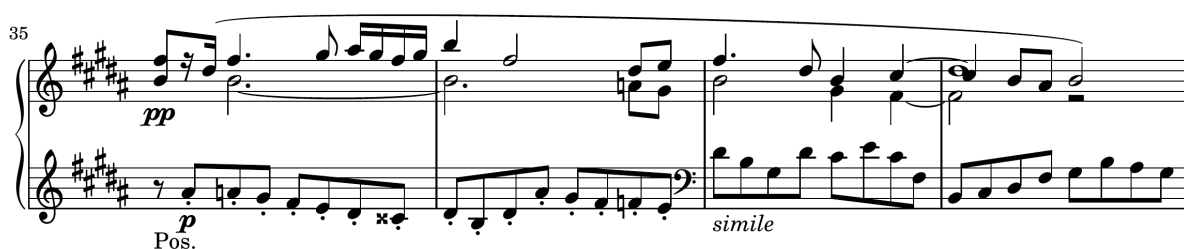


Ilustración 119: Entrada en Si, cc. 35-37.

En oposición a este aligeramiento textural de A' encontramos en varios casos el procedimiento opuesto. Así, en *Verso I* la mayor la movilidad inicial del bajo es refutada en A' por un pedal de tónica que sostiene la reexposición de la melodía, reforzando, además, el espíritu rústico-pastoril de la composición con su carácter de bordón de gaita:



Ilustración 120: Verso I, cc. 13-16.

Lo mismo puede encontrarse en *Intermedio I*, donde la textura imitativa de A, a dos partes, es enriquecida con una tercera parte de pedal en A'. También en la *Salida* en Mi A' recibe una intensificación textural, esta vez relacionada no tanto con el número de partes o del número de notas de los acordes, sino con la superposición de diversos motivos en contrapunto.

Por último, hay un único caso en que la sección A' toma como recurso de variación principal la disminución melódica. Se encuentra en *Meditación*, cuyo tema principal en A había sido expuesto así:

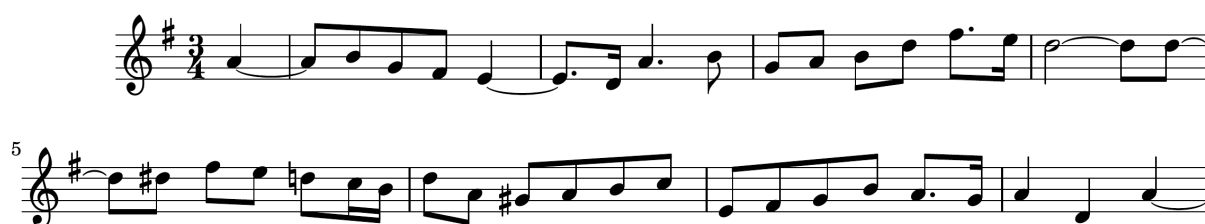


Ilustración 121: Meditación en Sol, tema principal en A.

Y en A' es modificado de esta manera:



Ilustración 122: Meditación en Sol, tema principal disminuido en A'.

No puede dejar de advertirse el modo arquetípico en que se lleva a cabo la disminución. Las notas iniciales de cada tiempo no son afectadas por la ornamentación, de modo que no hay riesgo para la conservación de la estructura armónica original.

## 6.2.5. El coral

Junto a las formas ternarias que predominan absolutamente en la primera etapa, en dos casos el P. Donostia se acercó a otro género muy propio del órgano: el coral. Las dos composiciones del P. Donostia que se adscriben a este género lo hacen de modos muy distintos.

### *O Jesus guruztera*

*O Jesus guruztera* emula cierto tipos de corales para órgano que se dieron en el barroco germánico, como ya apuntó Ondarra<sup>755</sup>. La melodía dada -el coral, propiamente dicho- es expuesta desnudamente, mientras el resto de las voces, en el manual y el pedal, aportan el acompañamiento. La melodía popular *O Jesus guruztera*, que recibió una atención especial del P. Donostia en cuanto investigador del folclore, es asimilada al género del coral mediante las pausas regulares al final de cada frase.

A diferencia de los modelos barrocos, sin embargo, *O Jesus guruztera* no incluye en las partes del acompañamiento imitaciones sistemáticas del tema. Sólo en los compases iniciales, previos a la aparición del tema, puede percibirse en todas las voces inferiores el intervalo de cuarta justa inicial, así como su imitación *tonal*, la quinta justa:



123. Ilustración: *O Jesus guruztera*, cc. 1-7.

755 Ondarra, Lorenzo: “Dato melódico y composición en el P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 93.

Esta naturaleza más libre del tejido contrapuntístico respecto al modelo barroco no impide que, en ciertas ocasiones, se den imitaciones de los movimientos melódicos del tema. Esto sucede, por, ejemplo, con las secuencias de negras descendentes por grado, cuya imitación canónica crea fácilmente secuencias de acordes de sexta. La imitación más clara se produce en los cc. 34-38, cuando el pedal reproduce toda una frase del coral:



124. Ilustración: *O Jesus guruztera*, cc. 33-38.

Por lo demás, *O Jesus guruztera* utiliza una escritura propia del contrapunto al estilo antiguo, con valores más bien largos y pausados. La armonía es completamente diatónica, con presencia abundante de retardos que producen, como dice Ondarra, una “tensión equilibrada de la armonía que recuerda a los modelos del barroco alemán”<sup>756</sup>.

## ***Laudetur Christus in æternum***

*Laudetur Christus in æternum* puede ser calificada como la composición más ambiciosa de toda la obra para órgano del P. Donostia, al menos si se atiende a los puntos de vista formal y técnico. Se acoge al género del coral romántico para gran órgano. Tratándose de este género, la referencia a César Franck es siempre ineludible, pero aún más en este caso, dado que las semejanzas con el segundo coral de Franck son especialmente claras.

*Laudetur* es una obra de notables dimensiones. Se aparta de lo que había compuesto el P. Donostia hasta la fecha, y en gran medida también de lo que compondrá después. En ella busca expresamente lo grandioso: en la extensión, en la complejidad del desarrollo, en la

<sup>756</sup> Ondarra, Lorenzo: “Dato melódico y composición en el P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 93.

variedad de material temático, así como en exigencia sonora (al instrumento) y técnica (al organista).

El tema principal que inspira la obra es la melodía popular *Zure kontra naiz altxatu*. Recuerdo la armonización que le aplicó el P. Donostia<sup>757</sup>:

**Zure kontra naiz altxatu**

Canto popular vasco  
Arm.: P. José Antonio de Donostia

**Andante**  
Zu - re kon - tra naiz al --txa-tu, ze - ru lur - ren nau-si - a;  
*dolce*

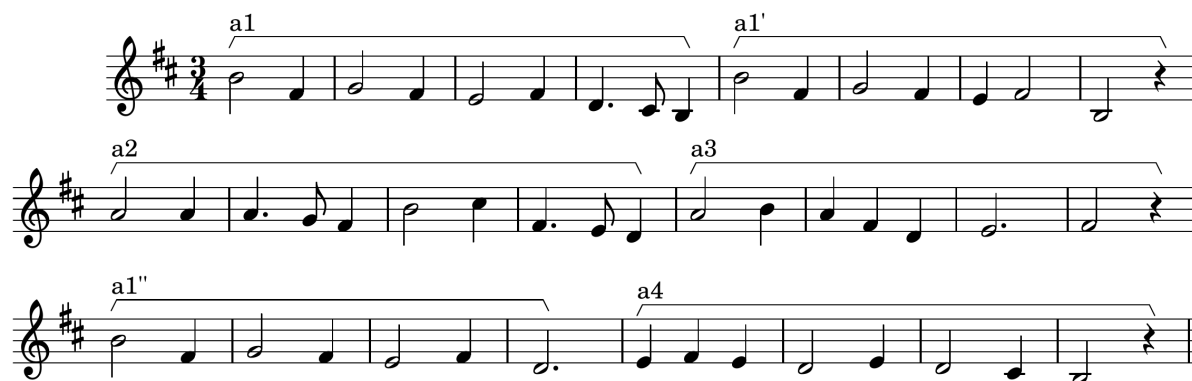
9 zu - re kon-tra jai - ki nau - zu: Au da au-sar-ke - ri - a!

17 Oi! no - la, Oi! no - la mun-du on-tan kon - tso - la!

Ilustración 125: P. Donostia: armonización de *Zure kontra naiz altxatu*

Es una melodía en modo menor, compás ternario y con predominio del ritmo trocaico. En la ilustración siguiente puede verse la melodía transportada a la tonalidad de si, tal como aparece en *Laudetur*. A efectos de análisis llamaré a esta melodía **a**, en cuanto tema principal. Anoto su estructura, con la identificación de cada miembro de frase:

757 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. II (Pascua), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, pp. 72-74.



Junto a esta melodía principal, que es la más extensa, aparecen otros temas de construcción propia. Por una parte, el que llamo **b**:



Hay también una derivación del tema **b**, que llamo **b'**:



Como puede verse, **b** establece un contraste claro con **a**. El arranque de **a** es tético, el de **b** acéfalo; el de **a** descendente, el de **b** ascendente; **a** se desarrolla en valores lentos y de figuración regular, **b** en valores rápidos y de figuración más variada. Tal y como se ve en la pieza, el contraste de **b** fue concebido de modo sincrónico, esto es, en función de su capacidad de sonar junto a **a**, a modo de contrapunto invertible. De ahí, seguramente, la necesidad de buscar con claridad la diferencia en los diversos parámetros.

Un modo diferente de contraste respecto a **a** es el que presenta el tema **c**, seguramente el más *frankiano* de los que se encuentran en *Laudetur*:



El contraste que **c** establece con **a** es siempre diacrónico. Puede verse que, así como en **a** predomina la dirección melódica descendente, en **c** predomina la ascendente. También se percibe la diferencia entre la austeridad diatónica, casi modal, de **a**, y la mayor expresividad armónica de **c**, con la modulación que puede verse en los cc. 4-5 de la ilustración precedente. Por último, el motivo inicial de **c** comparte con **a** su figuración pausada, pero estableciendo su oposición en el ritmo: trocaico en el arranque de **a**, y yámbico en el arranque de **c**.

Dentro de **c** he distinguido dos partes: **c1** es propiamente la presentación característica de **c**, y **c2** es una derivación que sigue a **c1** en todas sus apariciones. En **c2**, el intervalo de tercera ascendente inicial es ornamentado mediante el procedimiento de la *disminución*, y también se sustituye el arranque tético de **c1** por el anacrúsico. Tanto lo uno como lo otro redundan en una mayor inestabilidad e impulso rítmico, que es aprovechado en *Laudetur* para construir procesos motivicos y armónicos de fuerte dinamismo y acumulación de energía (cf. cc. 209-216; cc. 238-246).

Otro tema que, al igual que **b**, establece su oposición a **a** de modo sincrónico, es **f**. Este tema aparece a modo de contrasujeto en la sección fugada que se encuentra en el centro de la composición:



Al igual que en el caso de **b**, **f** se opone a la pausa y sobriedad de **a** gracias a una figuración mucho más agitada: arranque acéfalo de notas repetidas, síncopas, introducción del ritmo dactílico con semicorcheas.

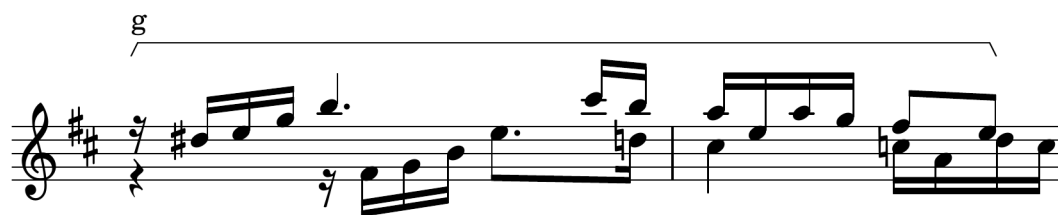
El tema **e**, finalmente, se caracteriza por su inicio tético en forma de apoyatura. Siempre es armonizado sobre un pedal armónico, con registración y dinámica suaves.





Este tema **e** desempeña una función similar a los temas en escritura coral que aparecen en los *Trois Chorals* de César Franck. Sin embargo, su fisonomía no es tan sobria y contenida en intervalos y figuración como la de éstos. El tema **e** es lírico, con su notable impulso melódico ascendente inicial, que en varias de sus apariciones está subrayado por movimientos cromáticos (cc. 131-133; cc. 276-277).

Otro tema es el que llamo **g**, que incluye en su naturaleza el tratamiento a dos partes:



El tema **i**, tiene como particularidad es la de actuar como guía del acompañamiento en sus apariciones:



El tema **i** está acompañado en dos ocasiones por el tema **h**, la primera vez creando un episodio y la segunda envolviendo al tema principal:



Junto a estos temas principales, multiplican su presencia a lo largo de *Laudetur* otros motivos melódicos más breves. Así, el motivo **d**, que cumple la misión de enlace entre secciones:



El motivo **j**, que ejerce de acompañamiento al tema principal en varias ocasiones:



Y el motivo **b''**, extraído de b:



## Estructura

En la tabla siguiente se recoge la estructura formal de *Laudetur Christus in aeternum*.

Cada fila contiene los datos de un parámetro: material temático, centros tonales principales, dinámica, registración y tempo-agógica.

Sección I: cc. 1-97. Variaciones sobre **a**; presentación de **c**:

Comp.	1-25	26-49	49	50-57	58-65	66-73	74-81	81-84	85-88	89-97
Tema	a	a i	d	j a1 + a1'	a2 + a3 acord.	b' a1" + a4	h i	d + d	g	c
Tono	si	fa#		si						
Dinám.	<b><i>p</i></b>						<b><i>pp</i></b>		<b><i>mf</i></b>	<b><i>p</i></b>
Registr.	Rec.	Pos.		Rec. - Pos.	+ Celeste	Rec. + Pos.	Pos.	+ 2'		-2' Rec. + Pos.
Tempo	Andante maestoso							Più mosso		Tranquilo

Sección II: cc. 98-144. Presentación y desarrollo de **b**; Preludio-enlace a la sección fugada:

Comp.	98-105	106-109	110-113	114-117	118-122	122-130	131-138	138-141	142-144
Tema	b	e	e		(d)	b	e	Solo pedal	Manual solo
Tono	Si		Do#	Re	Sol				
Dinám.				<b><i>p</i></b> - <b><i>pp</i></b>	Cresc.	<b><i>ff</i></b>	<b><i>pp</i></b>	<b><i>ff</i></b>	
Registr.	Gamba + Celeste	+ Bourd 8	+ Flauta 8	Pos. + Rec.		G.O.	Pos.	[Ped.]	Rec.
Tempo				Un poco más movido	Accell.	1º tempo			Rall.

Sección III fugada:

Comp.	145-152	153-160	161-168	168-175	175-178	179	183-186	187-190	190-203	203-216	227-222
Tema	f a1+a1'	a1+a1'	f a1 + a1'	h a1 + a1' i	d + d	g	a2 acord.	j a3	a1 f estrechos	c	
Tono	mi	sol	do								
Dinám.	<b><i>p</i></b>								<b><i>mf</i></b> Cresc.	<b><i>f</i></b>	<b><i>ff</i></b> →
Registr.	Cambio teclado		Ped: todos los flautados 16,8						G.O. + Rec.		
Tempo	tempo										

Sección IV: unión de **a** y **b**; final con **e** y coda.

Comp.	223-227	228-231	232-246	247-251	252-260	261-268	269-276	277-284	284-292
Tema	e	e	c semicorcheas a1	(b) (a)	b a1	a2 j arpeggios	b' a1' + a4	e	b" (a)
Tono	Mib	Fa#	Re		si				
Dinám.	<b><i>pp</i></b>			<b><i>ff</i></b>	<b><i>ff</i></b>			<b><i>pp</i></b>	
Registr.	Rec. Fondos	Pos. Juegos dulces	Rec. 8' Pos. 8' ,4'		Gran Coro	Rec. / Pos.	Gran Coro	[Rec.?.]	
Tempo	Tranquilo		Poco más movido		1º tempo				

Puede percibirse que el plan general se asemeja al que utiliza con frecuencia por César Franck en sus grandes obras. Hay dos temas principales (**a** y **b**), que se exponen y desarrollan por separado (exceptuando el leve anticipo de **b'** en los cc. 66-68). Tanto **a** como **b** protagonizan sus respectivas secciones con la compañía de temas y motivos secundarios como **c**, **d** o **g**. El tercer gran tema es **e**, que en sí no es sino la continuación de **b**, pero que, por el tratamiento dinámico y textural que recibe, adquiere una personalidad propia que lo asemeja a los pasajes corales que Franck utiliza en sus *Trois Chorals* o también en su *Fantaisie en La*.

Después de que ambos temas han sido expuestos con claridad, un proceso acumulativo de tensión desemboca en una fusión grandiosa, que concluye con la última aparición de **e**.

En esta sucesión de acontecimientos, el punto máximo de energía llega en el triple fortísimo de los cc. 221-222, que recoge la tensión acumulada desde la sección de estrechos del fugado. Y en este punto se produce un contraste máximo, pasando desde el triple fortísimo en un acorde lleno en la región media aguda, a una sola nota tenida en el pedal con la registración más suave de las demandadas en la pieza. Es importante observar que esta nota solitaria y estática sólo tiene un equivalente en *Laudetur*: exactamente en el primer compás. Lo cual apunta a la relevancia estructural del momento, confirmada por el hecho de que se da paso a la única ocasión en que **e** aparece separado de **b**. Inmediatamente después (c. 232) arranca el proceso de intensificación rítmica y dinámica que culmina en la fusión de **a** y **b**.

### ***Semejanzas con el segundo coral de C. Franck***

Como señaló Nommick, la intertextualidad -el procedimiento de cita o imitación de obras ya existentes- ha sido utilizada especialmente por los autores del siglo XX<sup>758</sup>. *Laudetur Christus in æternum* constituye el caso más claro y extenso de ello dentro de la música de órgano del P. Donostia. Esta ambiciosa composición, además de la semejanza genérica con el estilo de los *Trois Chorals* de Franck a la que ya me he referido, presenta numerosas similitudes con el segundo de ellos, lo que nos autoriza a pensar que el P. Donostia tomó esta obra como modelo concreto y directo para la composición de *Laudetur*.

---

758 Nommick, Yvan: “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, pp. 799 y ss.

El primer punto de coincidencia está en la tonalidad elegida: si menor. Además, los temas principales de ambas composiciones están en compás ternario y ritmo trocaico. Este es el comienzo en Franck:

Maestoso

MANUALE

POSITIF  
CHOIR

PEDALE

126. Ilustración: Franck, coral n° 2, cc. 1-17.

El tema principal, presentado en el pedal, se asemeja también a *Zure kontra naiz altxatu* en la regularidad de su estructura. Pero hay ya, desde este primer momento, otros puntos de atención. Por una parte, la nota *fa#* que acompaña en Franck al enunciado del tema, a modo de pedal armónico, encuentra su equivalente nota tenida *si* durante los primeros compases de *Laudetur*:



127. Ilustración: *Laudetur*, cc. 1-9.

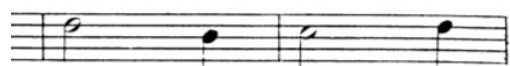
Junto a ello, hay que observar también que en ambos casos se da un énfasis sistemático sobre el segundo tiempo de cada compás.

En cuanto al acompañamiento de las apariciones del tema principal, obsérvense los bloques acórdicos sincopados que caracterizan el pasaje de *Laudetur* que en la tabla anteriormente presentada he llamado, a efectos de análisis, *A2 acord.*:



128. Ilustración: *Laudetur*, cc. 58-61.

Y compárese con este este pasaje del coral de Franck :



129. Ilustración: Franck, coral n°2, cc. 37-38.

Y también con este:



Ilustración 130: Franck, coral n° 2, cc. 176-178.

Desde el punto de vista de la estructura también hay coincidencias claras entre *Laudetur* y el segundo coral de Franck. En ambos casos, el comienzo es una amplia serie de variaciones sobre el tema principal. También comparten la presencia de una importante sección fugada en el centro de la composición, tomando como *sujeto* el tema principal. Además, en ambos casos las respectivas secciones fugadas van precedidas por sendos fragmentos de escritura libre. En Franck este pasaje libre muestra rasgos de las antiguas toccatas, estableciendo un fuerte contraste entre los acordes del acompañamiento, con un marcado carácter rítmico, y el despliegue virtuoso de la mano derecha :



Ilustración 131: Franck, coral n° 2, cc. 115-117.

En el pasaje análogo de *Laudetur*, el P. Donostia opta por un modelo cuantitativamente más modesto, por su brevedad, pero cualitativamente equiparable: un solo de pedal. Recuérdese que los solos de pedal proceden históricamente -y son característicos- de las tocatas y preludios del barroco germánico. Por otra parte, no deja de ser significativo que este breve solo de pedal en fortísimo es el único que se encuentra en toda la obra para órgano del P. Donostia:

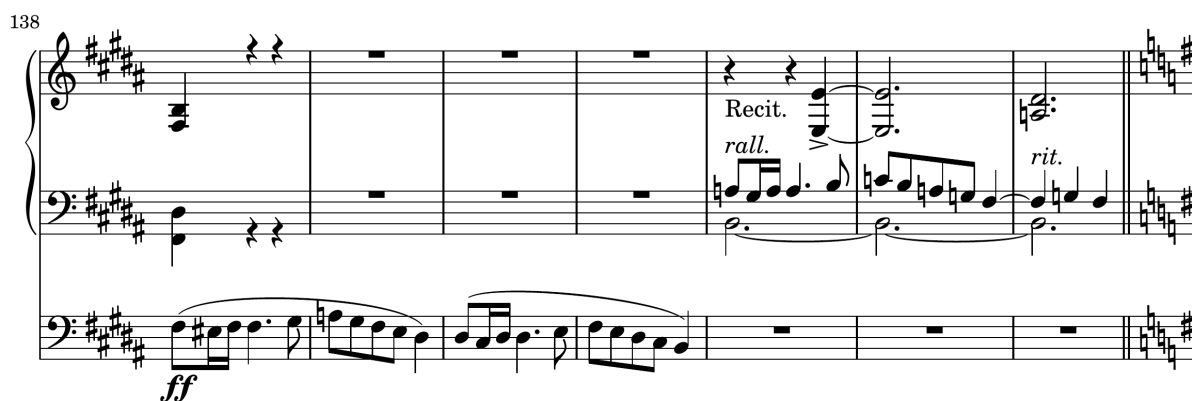


Ilustración 132: *Laudetur Christus*, cc. 138-144.

En este mismo pasaje son de señalar también los acordes en el teclado Recit. (más suaves, máxime si se conserva la registración indicada compases antes), que contrastan con el fortísimo unisonal anterior. Este contraste dinámico y textural también tiene su correspondiente en el pasaje análogo de Franck. Esta es la continuación de la cita anterior:





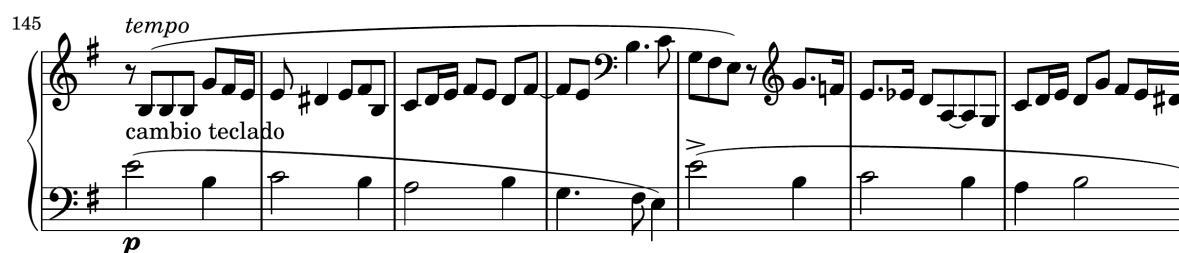
133. Ilustración: Franck, coral n° 2, cc. 118-126.

En lo que respecta al fugado propiamente dicho, lo primero que hay que observar es el modo de construir el contrasujeto. En ambos casos la sobriedad trocáica del tema encuentra oposición en un contrasujeto caracterizado por la inestabilidad y, en cierta manera, la tensión. Este es el comienzo del fugado en Franck:



134. Ilustración: Franck, coral n° 2, cc. 136-142.

Y este es el pasaje análogo de *Laudetur*:



135. Ilustración: Laudetur, cc. 145-151.

Como última similitud destacada entre *Laudetur* y el segundo coral de Franck, está la exposición final del tema que a lo largo de la pieza ha estado vinculado a un carácter dulce con dinámicas suaves. Merece la pena cotejar también ambos pasajes. Este es el final en Franck:



Ilustración 136: Franck, coral n° 2: cc. 270-276.

Y éste el final de *Laudetur*:



137. Ilustración: Laudetur, cc. 290-295.

Además de todas estas similitudes con el segundo coral de Franck, hay también en *Laudetur* un pasaje que remite a una de las grandes composiciones para órgano que acababan de aparecer en la *Antología Moderna Orgánica Española* de Otaño (1909). Véanse estos compases del *Ofertorio sobre la Salve* de Mas Serracant:



Ilustración 138: Ilustración 203: Mas Serracant, Domingo. *Ofertorio sobre la Salve*. AMOE (1909), p. 44.

Y compárese con este pasaje de *Laudetur Christus in æternum*. Obsérvese cómo el pasaje arpegiado llega también inmediatamente después de una sección en el fuerte del órgano:

256

261 Recit

Pos.

263

139. Ilustración: *Laudetur*, cc. 256-264.

La coincidencia en *Laudetur* de tal número de similitudes con otras composiciones refuerza el carácter singular de esta composición inédita dentro de las obras para órgano del P. Donostia. Puede considerarse la posibilidad de que se trate de un juvenil y único intento de adentrarse en las grandes formas del órgano romántico. Es muy significativa en este sentido la cercanía temporal con la *Antología Orgánica Moderna Española* de Otaño que, como he señalado en su lugar, fue un intento expreso de crear un repertorio autóctono de obras ambiciosas que pudieran equipararse a las publicadas en otros países.

Queda abierta, sin embargo, la duda acerca de que el P. Donostia tuviera efectivamente ante sí la *Antología Moderna* de Otaño. Ni en el archivo que lleva su nombre, ni tampoco en el

general de Lekaroz, he hallado hasta el momento ningún ejemplar. Por otra parte, está el hecho anteriormente señalado<sup>759</sup> de que años más tarde consta la compra de la *Antología Orgánica Práctica*, que es nombrada simplemente como “antología de Otaño”, sin referencia a ninguna otra “antología” anterior.

---

<sup>759</sup> Ver p. 243.

### 6.2.6. Registración

En la primera época el P. Donostia anota la registración en escasas ocasiones. Las piezas en VM no llevan ninguna indicación de este tipo, y tampoco los autógrafos conservados.

Sí existen algunas indicaciones para armónium, en *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo*. MS1 indica GJ, iniciales que significan *Grand Jeu*, mecanismo del armonio por el cual se activan todos los registros. Muchas veces se activa mediante un dispositivo que el intérprete puede accionar con las rodillas sin apartar las manos del teclado. En la versión para órgano de esta misma pieza (MS2), las indicaciones *GJ* son sustituidas por *Grand Orgue*, reclamando del intérprete el uso del primer y más fuerte teclado del órgano romántico francés.

La orientación de cada fuente hacia uno u otro instrumento (armonio u órgano) afecta también a la escritura. Así, en la fuente con registraciones de armonio, a pesar de las indicaciones opcionales de pedal de órgano, la escritura de los acordes da por hecha la ausencia de pedal, incurriendo en maneras poco organísticas de alcanzar plenitud sonora, como los acordes llenos en la zona grave, incompatibles con la eufonía organística clásica. También es extraño al lenguaje del órgano el que separe mucho el registro en que toca cada mano. Lo cual es necesario, sin embargo, cuando se carece de un teclado de pedales que asuma el bajo y libere a la mano izquierda de esta función.

Por su parte, la versión para órgano (MS2) contiene, sobre todo en los compases iniciales, una adaptación de la escritura para órgano con pedales. El resultado inmediato de contar con teclado de pedales es siempre liberar a la mano izquierda de la necesidad de tocar los bajos en la zona grave. Esto es lo que ve en entre los c. 1 y 15, si bien hay que señalar que esta adaptación está hecha en MS2 de un modo limitado, además de estar anotada de un modo no demasiado preciso.

En la primera etapa la registración es indicada a partir de la edición de 1910 en MSH. El coordinador de ella era Nemesio Otaño, quien pidió al P. Donostia que aumentara las indicaciones de dinámica, articulación, tempos, y también la registración. El P. Donostia

cumplió con todo ello, excepto en la registración. Según informa Riezu<sup>760</sup>, ésta fue anotada, a petición de Otaño, por Ignacio Fernández Eleizgaray. A éste, por tanto, hay que atribuir la registración presente en MSH, y también en ROE, que la reproduce.

Ignacio Fernández Eleizgaray era un reconocido organista que más tarde entró también en el mundo de la organería. Era amigo no sólo de Otaño, sino también del P. Donostia, quien le dedicó la meditación *O quam dilecta tabernacula tua*. Sus indicaciones tienen momentos curiosos, como cuando especifica el tipo de órgano para el que ha recomendado la registración. Así lo hace en el Ofertorio en *Mi*, escribiendo:

Recit.: Violón 8, Gamba y Celeste y trémolo (si el órgano es francés, voz humana)<sup>761</sup>

Y también al final de la *Plegaria* (AO4):

(N.R.)

Si el organista ejecuta esta pieza en un órgano “Amezua” al llegar al tono mayor tocará en G.O. con todos los flautados de 8p. y enganchados al Recit. = con flauta 8p y voz humana, trémolo.

Estas últimas indicaciones no aparecieron en MSH, pero sí más tarde en ROE.

La inseguridad que al parecer sentía el P. Donostia a la hora de registrar las piezas no se refleja en *Laudetur Christus in æternum*, donde tanto la escritura como la registración suponen un gran órgano de tres teclados y pedal.

En la página anterior al comienzo de la música está anotada en lápiz, y luego sobreescrita en tinta bastante más reciente:

Récit: Fondos o Bourdon 8 }

Pos.: Principal 8, Undamaris y Dulciana

G.O.: Fondos de 16 y 8

Ped.: 16 y 8

enganchados los tres teclados

También en el transcurso de la pieza hay más indicaciones, aunque no numerosas, predominando las indicaciones de teclados y enganches.

---

<sup>760</sup> Riezu, P. Jorge de: “Comentarios”, *op. cit.*

<sup>761</sup> Esta registración, que seguramente fue anotada por Fernández Eleizgaray en las páginas de AO4 que se han perdido, es la que aparece en MSH y MSE.

## 6.3. Segunda etapa: Francia (1937-1943)

### 6.3.1. El momento vital y musical

La segunda etapa de las composiciones para órgano del P. Donostia coincide casi exactamente con su estancia en Francia durante los años de la guerra civil española y primeros de la II Guerra Mundial. El grueso de la producción de este periodo se integra en *Itinerarium Mysticum*, al que se añaden unas pocas obras sueltas: *Tríptico*, *Glosa sobre la Salve* y *Épilogue-Extase*. Es con esta última que se abre la segunda etapa. Esta breve pieza había permanecido inédita y se presenta por vez primera en este trabajo.

Los años pasados en Francia fueron muy duros para el P. Donostia. En 1936 su comunidad de Lekaroz fue en gran parte dispersada, no tanto por motivo de la guerra civil española, como por ciertas disensiones internas de la propia orden capuchina que venían de antes, y que encontraron un caldo de cultivo propicio en la inestabilidad del momento<sup>762</sup>. El P. Donostia vio cómo sus compañeros y amigos eran destinados a Andalucía, Portugal, e incluso a lugares mucho más lejanos como Chile (los hermanos Olazaran de Estella) o Argentina (su gran amigo Jorge de Riezu). Por intercesión de Riezu se le permitió evitar el destino en Argentina, que al parecer estaba previsto para él, y escoger entre Salamanca o Toulouse. El P. Donostia optó por Toulouse, influido por la situación de guerra en España. Allí se trasladó en noviembre de 1936<sup>763</sup>.

El P. Donostia había cesado en la escritura para órgano durante más de dos décadas, desde que en 1912 firmara *O Jesus guruztera*. Desde entonces habían ocurrido muchas cosas, especialmente el contacto en París con la nueva música francesa. De la lectura de sus diarios se desprende que, durante estos años, la música de órgano ocupó un lugar muy secundario en sus intereses musicales. Las anotaciones que realiza sobre sus experiencias musicales en París se centran en conciertos de música profana, secular, la de los autores más relevantes del momento. En un segundo lugar aparece la música religiosa vocal y, mucho más

---

762 Ansorena, José Luis, *Aita Donostia*, op. cit., p. 91.

763 Ansorena, José Luis, *Aita Donostia*, op. cit., p. 92.



marginalmente, apuntes breves y aislados sobre organistas y música de órgano. El P. Donostia estaba interesado sobre todo en la renovación del lenguaje musical, lo que le llevaba a asistir con interés a cuantos conciertos y encuentros musicales podía. Sin embargo, a pesar de que París en aquellos momentos era el centro mundial de referencia de la música de órgano, esta renovación no parecía encontrarla en la música de este instrumento.

La instalación del Cavaillé Coll-Mutin de Lekaroz en 1922 le animó a dedicar ratos diarios a tocar el órgano, pero pasado no mucho tiempo las referencias de su diario cesan y el órgano, nuevamente, desaparece de la primera línea de su pensamiento musical.

En la década de 1930 cambió su actitud hacia el órgano. Se muestra contento e ilusionado con su labor de organista litúrgico, y su diario abunda en referencias a la interpretación de la música de J.S. Bach. También frecuenta a los maestros franceses de los siglos XVII y XVIII<sup>764</sup>. Es en esos momentos cuando comienza a detallar en su diario sus intervenciones como organista en Lekaroz, especificando las piezas que interpreta cada domingo. Es también en esa época cuando conoce a Charles Tournemire, en cuya música encuentra por fin la renovación esperada para el instrumento:

Toco también algunas cosas de Tournemire, el organista de Santa Clotilde. Está publicando una cincuentena de fascículos para gran órgano que son una verdadera renovación en la música de órgano destinada al culto... Toca todos los domingos en Santa Clotilde, improvisa asimismo muy bien... Es el sucesor de Franck<sup>765</sup>.

En este contexto de mayor aprecio hacia el órgano, como vehículo capaz para la nueva música, el P. Donostia recibe ánimos para que se centre más en el repertorio religioso. El benedictino P. Daniel Pujol, director de la escolanía de Montserrat, le insiste para que oriente su actividad como compositor hacia la creación de un gran repertorio de música sacra. Pujol no tiene una opinión buena de los resultados musicales logrados hasta la fecha por la reforma de la música religiosa en España. Reconoce ciertos logros en los géneros menores, pero no encuentra nada meritorio en las grandes formas. Una y otra vez insiste al P. Donostia en que no se limite a escribir música profana orquestal, coral, etc., como hasta entonces, sino que

---

764 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia a Madame Lion (abril 1931).

765 Ibid.

colabore en la creación de un nuevo repertorio de música religiosa que levante el decaído prestigio del género<sup>766</sup>.

Pujol compartía con el P. Donostia un pensamiento renovador en cuanto al lenguaje musical, si acaso con un matiz de mayor radicalidad por cuanto, para Pujol, la música moderna estaba llamada, por la mayor variedad de medios disponibles, a superar en calidad al alabado repertorio del s. XVI<sup>767</sup>. El P. Donostia le había comunicado su inseguridad a la hora de afrontar la composición de música religiosa, a lo cual Pujol respondió llenándole de ánimos y razones. En lo que respecta al órgano, le sugirió sobrepasar la mera función de acompañamiento y volcar en este instrumento una expresión musical más densa. Fuera cual fuese la influencia de Pujol, el caso es que unos meses después el P. Donostia se pone manos a la obra con el *Itinerarium Mysticum*.

Ciertamente el *Itinerarium Mysticum*, con ser la obra organística fundamental en esta segunda época, no es una novedad total en la evolución de su estilo. Las primeras tentativas en este sentido datan de enero de 1937, cuando el P. Donostia escribió *Épilogue-Extase*. Y en junio de ese mismo año había finalizado *Adoro Te, latens Deitas*, que no verá la luz de la imprenta sino bastantes años más tarde, dentro del ciclo *In VII Dolorum B.M. Virginis*. Quizá fue en estas composiciones donde el P. Donostia experimentó esa sensación de inseguridad que confesaba a Pujol al respecto del posible nuevo lenguaje para la música litúrgica y de órgano.

---

766 APD.02.02., caja 03, carta de David Pujol (29-X-1937).

767 APD.02.02., caja 03, carta de David Pujol (17-XII-1937).

### 6.3.2. *Épilogue-Extase*: un nuevo lenguaje para el órgano

*Épilogue-Extase* es, según se infiere de la documentación que he podido examinar, el verdadero inicio de la nueva etapa estilística del P. Donostia en la música para órgano. Es una breve pieza que en el único autógrafo conservado ocupa una sola página de papel pautado.

Posiblemente sea su escritura a lápiz, con trazo un tanto descuidado y apariencia de borrador, lo que ha motivado que esta miniatura no haya recibido atención hasta ahora. No fue incluida por Riezu en OM9, ni tampoco por Ansorena en su catálogo<sup>768</sup>. Sin embargo, si se atiende a la propia música, *Épilogue-Extase* es digna de considerarse no mero borrador o esbozo, sino obra acabada, digna de atención y catalogación.

La única fuente que he hallado de esta pieza no ofrece información acerca de una posible vinculación a un grupo de piezas más amplio. Si acaso, cabe reparar en la similitud del título con el del segundo número del cuaderno de Navidad, que inicialmente fue *Extase-Étonnement* y luego *Extase des Bergers*, antes de consolidarse como *Pastores accedentes admirantur parvulum*. Dentro de la obra para órgano del P. Donostia la palabra *extase* sólo aparece en estos dos casos, lo cual no deja de ser un punto de partida para suponer alguna vinculación, si bien no suficiente. No deja de ser curioso, también, que siendo la primera composición para órgano después de más de dos décadas, sea presentada como *Épilogue*.

Como he adelantado, el rasgo fundamental de *Épilogue-Extase* es la novedad de su lenguaje respecto a toda la producción organística anterior del P. Donostia. En primer lugar, por el protagonismo del canto gregoriano. Éste no se manifiesta en ninguna cita literal, sino como referencia latente en la melodía, construida sobre la base de giros habituales gregorianos. Y en segundo lugar, por el lenguaje armónico. En las composiciones anteriores el sistema tonal estaba perfectamente asentado sobre las funciones armónicas clásicas, si acaso revestidas de alteraciones cromáticas. En *Épilogue-Extase*, sin embargo, es la modalidad gregoriana la que pretende guiar a la armonía. No es que desaparezcan por completo las relaciones clásicas de tónica, dominante y subdominante. Más bien se reinterpretan según el modo de emplear la

---

768 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., pp. 315 y ss.

armonía en el acompañamiento del canto gregoriano, tal y como comenzó a practicarse después de la restauración de Solesmes.

Al margen de que el lenguaje armónico tienda más a lo cromático o a lo diatónico, lo cual ocurre de modo diverso según los pasajes, lo verdaderamente fundamental es la abundancia de movimientos melódicos por grado conjunto, en fidelidad al tipo de movimiento predominante en el canto gregoriano.

Nada más empezar la pieza encontramos una nota pedal a lo largo de 4 compases, sobre la cual se van deslizando diversas armonías a las que, sin duda, se podría asignar alguna función según el sistema tonal clásico, pero que en virtud de esa mencionada nota pedal quedan subsumidas en un movimiento suave en el que parece predominar más la búsqueda de ciertos aromas o colores con los que revestir la suavidad de la melodía que suena en la mano derecha:

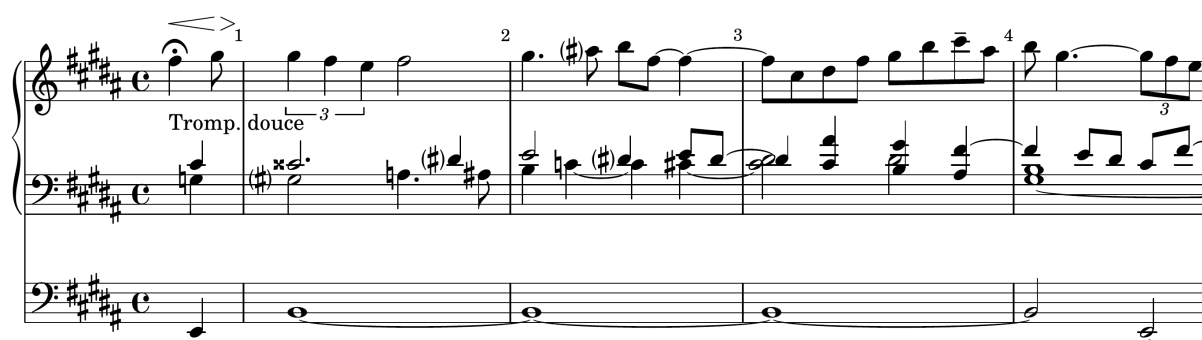


Ilustración 140: *Épilogue-Extase*, cc. 1-4.

Otro aspecto en el que hay que reparar es el de la mayor ambigüedad de la forma. En las composiciones anteriores, insertas en el lenguaje romántico, además de una mayor nitidez en las funciones armónicas encontramos una mayor claridad en la estructura. En *Épilogue-Extase* no es tan obvia la estructura. La hay, ciertamente, y más adelante trataré de cómo se suceden los acontecimientos musicales. Pero no encontramos ya cadencias diáfanas, con cambios de armadura y material melódico, e incluso de textura, dinámica y timbre. Ahora, más bien, lo que hay es una evolución, un desarrollo y mutación del material musical que

reviste un carácter gradual, reproduciendo en el ámbito mayor de la forma la misma suavidad y gradualidad del movimiento que se percibe en la relación entre las notas.

### 6.3.3. El *Itinerarium Mysticum*. Aspectos generales

Meses después de *Épilogue-Extase* vio la luz la primera versión de lo que después sería *Adoro Te, latens Deitas*, también en forma de composición individual desvinculada en principio de cualquier proyecto de más amplia envergadura. Pero el verdadero arranque consciente y sistemático del nuevo lenguaje del P. Donostia en la música de órgano es el cuaderno *Ascensiones cordis*, primero de *Itinerarium Mysticum*, que el P. Donostia comienza a escribir en abril de 1938, al mismo tiempo que componía las *Infantiles* para piano. La presentación más precisa de su nuevo proyecto la hace el propio P. Donostia en una carta que escribe desde Toulouse al dedicatario de la obra, al Tomás de Larrainzar, capuchino amigo y compañero en la comunidad de Lekaroz:

Dije a Jorge (o a ti) cuáles eran algunas de mis actividades aquí en Toulouse; me refiero a los cuadernos que estoy escribiendo para piano y para armónium. Este último, sobre temas litúrgicos, tiene ya un índice de siete números acabados. (Es sobre temas pascales). Añadiré todavía alguno a la colección? No lo sé. En todo caso sepas que te lo dedico. Es una muestra muy pequeña de mi amistad hacia ti, de los años pasados juntos, de los goces artísticos compartidos juntos, de la identidad de puntos de vista que nos une en tantas cosas, en fin, de una parte nuestra vida vivida juntos. Recibe esta dedicatoria en ese sentido, no por lo que valga la obra. Creo que te gustará, pues encontrarás en ella un modo idéntico de sentir la música que el que has visto en mis cosas profanas, pero con otro léxico, si quieres llamarlo así. Son estos números, quieren ser, oración hecha música. Por eso titulo la colección: *Ascensiones cordis*. Pienso escribir varios cuadernos, según los diferentes ciclos litúrgicos. Veremos si no me distraen de mi empeño. He enseñando estas cosas a Tournemire, Mompou, Madame Lion, y todo el mundo lo encuentra bien<sup>769</sup>.

Efectivamente, en el momento de escribir esta carta ya estaban acabados los siete primeros números de *Ascensiones Cordis*. Es decir todos menos el último, *Exsultemus et laetemur in Domino*, que no vio la luz hasta finales de septiembre de 1940.

Todavía no estaba formulado el título *Itinerarium Mysticum* para esta nueva serie de composiciones. El nombre general de la serie de piezas proyectada parece haber sido *Ascensiones cordis*, título que sólo después quedó limitado al cuaderno de Pascua. La intención de usar el título *Ascensiones Cordis* como apelativo general se deduce de la carta

---

769 APD.02.01, caja 01, carta del P. Donostia al P. Tomás de Larrainzar (1-VII-1938).

que acabo de citar, y también de la anotación que aparece al final de AC1: “termina el 1<sup>er</sup> fascículo de *Ascensiones Cordis*”.

El P. Donostia parece haber pensado en el título *Itinerarium Mysticum* alrededor de las fechas en que estaba preparando la publicación en MSE. En AC3, último de los autógrafos del cuaderno *Ascensiones Cordis*, las palabras *Itinerarium Mysticum* fueron escritas sobre el título de la primera pieza del cuaderno, con posterioridad a la copia del autógrafo y cuando casi no quedaba ya espacio en el papel. También el P. Pujol se refiere así a estas composiciones en su correspondencia con el P. Donostia. *Ascensiones Cordis* es llamado “primer cuaderno del *Itinerarium Mysticum*”<sup>770</sup>, y también con este título anuncia el autor a Norberto Almandoz la publicación en Montserrat<sup>771</sup>.

Con el título de *Itinerarium Mysticum* publicó el P. Riezu una serie de composiciones agrupadas en tres cuadernos:

- *I Ascensiones Cordis*
- *II Pro tempore Nativitatis Domini*
- *III In festo VII Dolorum B.M. Virginis*

Realmente no hay ninguna fuente autógrafa que recoja en un conjunto unitario todas estas composiciones<sup>772</sup>. La apelación global *Itinerarium Mysticum*, sin embargo, sí parece haber estado en la mente del P. Donostia. Así las presentó a David Pujol para la posible publicación de todo el conjunto en MSE, lo cual se deduce del modo en que éste se refiere al cuaderno *Ascensiones Cordis* como “I del *Itinerarium Mysticum*”<sup>773</sup>. Por otra parte, las fuentes autógrafas presentan, sobre todo en las versiones más tardías, este encabezamiento. Así, el cuaderno *Ascensiones Cordis* se presenta como la primera entrega del *Itinerarium*, y el cuaderno *Pro tempore Nativitatis* como la segunda. Los manuscritos del cuaderno *In VII Dolorum* no recogen referencia alguna respecto a su pertenencia al *Itinerarium*, aunque en la

---

770 Cf. APD.02.02., caja 04, carta de D. Pujol (12-IX-1943).

771 APD.02.01, caja 01, carta a Norberto Almandoz (20-XI-1943).

772 Ver listado de fuentes en p. 280.

773 APD.02.02., caja 04, carta de D. Pujol (12-IX-1943).

portada del cuaderno de papel pautado que contiene IF1 el P. Donostia escribió en algún momento “Itinerarium mysticum II (in festo VII Dolorum)”. Es decir, el orden de los cuadernos de *Itinerarium* no estuvo siempre claro.

En todo caso, la vinculación entre los diversos cuadernos como partes de *Itinerarium* sí existió, según puede deducirse de las palabras de Pujol, que alude a las series de piezas *In VII Dolorum* y *Ascensiones Cordis* con el término *cuadernos*, lo cual de algún modo los refiere a un formato u origen común. También en fecha tan tardía como 1955 fue publicada *Pastoral* en TSM como “Nº 1 del “Itinerarium Mysticum pro tempore Nativitatis””. IF-A, por su parte, no incluye ninguna referencia al *Itinerarium*.



### 6.3.4. El cuaderno *Ascensiones Cordis*

El cuaderno *Ascensiones Cordis* es el primero escrito de *Itinerarium Mysticum*. Fue compuesto en la Pascua de 1938, excepto el último número, que data de septiembre de 1940. Se trata de una serie de piezas, por lo tanto, muy vinculadas al momento de su composición.

Esta agrupación temporal se refleja en el material temático utilizado. Se observa que las cinco primeras piezas utilizan las melodías gregorianas que se estaban cantando en los días de su composición. Como se puede ver en la tabla que he incluido antes<sup>774</sup>, AC1 detalla los momentos de composición de cada pieza. De estos datos se infieren interesantes correspondencias con el planteamiento temático del cuaderno.

Las cinco primeras piezas vieron la luz en días casi consecutivos, en el mes de abril de 1938: 15 (*Preludio*); 18 (*Exsultatio Paschalis* y *Laetare Virgo Mater*); 19 (*Sitivit anima mea ad Te*); 22 (*Gaudens gaudebo*; *Gaudium plenum*). Algo más separada en el tiempo aparece *Adoratio supplex et acclinis*, escrita entre los días 29 y 30 del mismo mes. Y mucho más tarde la pieza conclusiva del cuaderno: *Exsultemus et laetemur in Domino*, que tarda más de dos años en llegar: septiembre de 1940.

La primera pieza, *Preludio*, fue concebida inicialmente con un título más genérico, que en principio no indicaba la intención de encabezar o integrarse en un ciclo de contenido litúrgico determinado: *Pétite Elévation* (MS). Fue compuesta en la tarde del Viernes Santo de 1938, pero su material melódico, como más adelante trataré con más detalle, está tomado de la liturgia del Sábado Santo. Ha de tenerse en cuenta que, hasta la reforma de la Semana Santa efectuada por Pío XII en 1955, los actos litúrgicos principales del Viernes y el Sábado Santos tenían lugar por la mañana. Es decir, *Pétite Elévation/Preludio* fue compuesta una vez pasado “el momento” de las piezas gregorianas del Viernes Santo, y es muy posible que el P. Donostia estuviera ya pendiente de lo que debía cantarse al día siguiente. No obstante todo ello, recuerdo de nuevo que el primer boceto no sugiere todavía ningún plan de adscripción litúrgica específica.

---

774 Ver pp. 301 y ss.

Durante la semana de Pascua fueron escritas las cuatro siguientes piezas. Todas ellas utilizan melodías gregorianas de la misa del Domingo de Resurrección, cuya liturgia se repite durante todos los días de esa semana.

Así, *Exsultatio Paschalis* utiliza el inicio del gradual *Haec dies* y la secuencia *Victimæ Paschali laudes*. Por su parte, *Laetare, Virgo Mater, alleluia* se sirve de la antífona *Regina cæli, laetare*, del oficio de Completas de todo el tiempo de Pascua, así como del inicio del *Alleluia* de la misa de Pascua. Y *Sitivit anima mea ad Te* se basa en la antífona de comunión *Pascha nostrum*.

Las dos siguientes piezas del cuaderno, *Gaudens gaudebo* y *Gaudium plenum*, fueron concebidas como constituyentes de un díptico llamado *Deux Versets* (AC1), o *Dos interludios* (AC2, AC3 y MSE). Su momento de composición está ligeramente separado de las anteriores. Si las tres anteriores fueron escritas consecutivamente entre el lunes y el miércoles de la primera semana de Pascua, el díptico mencionado lo fue el viernes de esa misma semana.

Puede sugerirse una contextualización temporal-litúrgica similar a la mencionada para *Preludio*. Ambas utilizan, naturalmente, material gregoriano de carácter pascual. Ahora bien, pueden observarse ciertos rasgos específicos. *Gaudium plenum* sólo utiliza melodías del Sábado Santo: el famoso *alleluia* de la comunión y el triple *alleluia* que se canta después de la Epístola. Del mismo modo que *Preludio* toma el material gregoriano del día siguiente a su composición, entra dentro de lo posible que, para el P. Donostia, el día siguiente a la composición del díptico (es decir, el sábado) hubiese tenido un efecto de evocación del reciente Sábado Santo, con sus cantos litúrgicos propios. De hecho, *Gaudium plenum* es la única pieza de las mencionadas que omite por completo las referencias de la misa de Pascua, y también es la única, junto a *Preludio*, en usar las melodías del Sábado Santo. Como refuerzo de esta posibilidad está el título de primera pieza del díptico, *Gaudens gaudebo*. Como recordó Riezu<sup>775</sup>, en el contexto litúrgico estas palabras del profeta Isaías (61, 10) tienen resonancias marianas por su aplicación a la Virgen María en el introito de la fiesta de la Inmaculada. Ha de tenerse en cuenta, en relación con todo lo anterior, que el sábado posee

---

775 Riezu, P. Jorge de (ed): “Comentarios”, *Obras musicales del P. Donostia*, vol. XI (Órgano), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

desde antiguo una orientación litúrgica mariana, que sin duda el P. Donostia conocía y vivía con toda consciencia. De ahí que quepa sugerir una posible inspiración mariana-sabatina de este díptico escrito durante la mañana del viernes de Pascua.

Una semana después fue escrita *Adoratio supplex et acclinis*. Concluida la octava de Pascua, sus melodías gregorianas, tan presentes en las piezas anteriores, ya no sonaban en las celebraciones cotidianas, y tampoco aparecen en *Adoratio supplex*. En su lugar aparece el himno *Pange lingua* de la liturgia del Corpus Christi.

Caso aparte es la pieza conclusiva, *Exsultemus et laetemur in Domino*. No fue escrita hasta dos años después, en los difíciles días de Mont-de-Marsan. Su planteamiento es diferente. A diferencia del resto del cuaderno, no es una composición inspirada en el marco práctico litúrgico, de dimensiones reducidas y material musical más o menos compacto. Se adhiere más bien al modelo, consagrado por Tournemire en su *L'Orgue Mystique*, de gran pieza conclusiva en la que se dan cita las referencias gregorianas utilizadas en los números anteriores, dentro de un planteamiento de escritura variada.

Tal y como había expresado el P. Donostia en la citada carta al P. Tomás de Larraínzar, *Ascensiones Cordis* unía lo externo-litúrgico con lo íntimo-espiritual. Lo primero se refleja en el uso de las citas gregorianas dentro de su contexto cultural oficial. Lo segundo se deja ver en los títulos. No son, como en el caso de *L'Orgue Mystique* de Tournemire, o en las propias piezas de juventud del P. Donostia, encabezados genéricos, alusiones al momento práctico para el que había sido concebida cada pieza (ofertorio, elevación, comunión, etc.). Por el contrario, cada pieza tiene un título propio, en latín, que no muestra conexión directa con la faceta externa-litúrgica del cuaderno, remitiendo por tanto a lo personal del autor.

*Preludio* es el único título genérico, y no deja de tener un sentido más profundo puesto que, como ya he adelantado y después ampliaré, su material melódico está tomado de la primera parte de la Vigilia Pascual del Sábado Santo, verdadero *preludio* de la Pascua en sentido litúrgico.

*Exsultatio Paschalis* es un enunciado general, no tomado de la liturgia, que remite el contenido objetivo externo del tiempo pascual a la experiencia personal: “alegría pascual”. El

título *Laetare Virgo Mater, alleluia* sí proviene de las fuentes litúrgicas, pero adquiere un carácter personal en este momento por cuanto su ubicación práctica no es la Pascua, sino el oficio de Laudes de Nuestra Señora del Rosario, como recuerda Riezu<sup>776</sup>.

*Sitivit anima mea ad Te* supone una especial elaboración personal partiendo de versículos bíblicos con ubicaciones litúrgicas no conexas entre sí. El P. Donostia unificó en una expresión propia los conceptos expresados de modo similar pero no idéntico en los textos litúrgicos oficiales. Las referencias escriturísticas (Biblia Vulgata) son:

Salmo 41, 2. 3:

(...) Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus. **Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum** (...)

Salmo 62, 2:

Deus, Deus meus, ad te luce vigilo, **sitivit in te anima mea**.

En lo que concierne a los *Dos Interludios*, ya he mencionado la procedencia litúrgico-mariana de *Gaudens gaudebo* y su posible relevancia en la inspiración del díptico. En cuanto a la segunda pieza, *Gaudium plenum*, cabe la referencia evangélica (Juan 16, 24) que introduce Riezu<sup>777</sup>, al igual que en el caso de *Adoratio supplex et acclinis*, con sus resonancias de la secuencia *Dies iræ* de la liturgia de difuntos: *oro supplex et acclinis*.

Respecto al título de la pieza conclusiva, la expresión *Exsultemus et laetemur* proviene del salmo 117, uno de los más utilizados en Pascua. Sin ir más lejos, en el gradual del Domingo de Resurrección citado en *Ascensiones cordis*:

Haec est dies quam fecit Dominus,

**exsultemus et laetemur** in ea. (Ps. 117, 24)

La expresión *exsultemus et laetemur* también ha sido empleada en la música sin relación directa con el salmo 117. En este caso el P. Donostia, de modo similar a *Sitivit anima mea ad Te*, ha tomado pie en ella para construir un título de propia invención. Cabe preguntarse qué llevo al P. Donostia a añadir este número al cuaderno *Ascensiones cordis*, tanto tiempo

---

<sup>776</sup> Riezu, P. Jorge de (ed): "Comentarios", *op. cit.*

<sup>777</sup> Riezu, P. Jorge de (ed): "Comentarios", *op. cit.*

después de la composición de las otras piezas, y en un momento del año (mes de septiembre) completamente desvinculado del contexto litúrgico pascual que con tanta claridad había condicionado su inspiración. No deja de llamar la atención que el título escogido comenzase con las palabras “exultemos y alegrémonos”, dado el abatimiento de ánimo que fue frecuente en él durante los años de destierro. Si acaso, puede tenerse en cuenta que en ese mes de septiembre de 1940 la situación en París se había estabilizado después de la invasión alemana, lo que le había permitido al P. Donostia reanudar sus estancias en la ciudad<sup>778</sup>.

---

<sup>778</sup> Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 104.

### 6.3.5. El cuaderno *In festo VII Dolorum B. M. Virginis*

#### El marco personal

Si el conjunto de *Itinerarium Mysticum* fue escrito todo él en el contexto de dificultad del exilio en Francia, muy especialmente fue así en el caso del cuaderno *In festo VII Dolorum*. El P. Donostia estaba alojado en Mont-de-Marsan, después de haber tenido que abandonar el convento de Toulouse por la llegada de muchos religiosos belgas, holandeses y de otras procedencias que huían de la invasión alemana en la II Guerra Mundial<sup>779</sup>.

La pieza conclusiva del cuaderno, *Ne vocetis me pulchram, sed amaram*, contiene además una referencia de carácter personal, la única de este género en todo el *Itinerarium*. Al final de IF-BORR2, la primera versión de la pieza, se lee:

7-XI-1940

*In die anniversaria obitus Dominae Elisae de Calonje, dicat matri et filiae auctor*

[En el día del aniversario del fallecimiento de la señora Elisa de Calonje, el autor la dedica a la madre y la hija]

Texto que se repite, algo más ampliado, en la siguiente copia, IF1:

Mont de Marsan. 5-7.XI.1940

*In die anniversarii obitus Dominae Elisae Page de Calonje. Matri et filiae, in memoriam, dicat auctor.*

P. Josephus Antonius a Sancto Sebastiano.

La amistad con la familia Calonje venía de muy atrás. Esta familia, perteneciente a la alta sociedad madrileña, solía veranear en el valle del Baztán, donde estaba el convento de Lekaroz. En una ocasión la familia Calonje fue presentada a los frailes de Lekaroz por el superior, P. Llevaneras, y a partir de entonces el P. Donostia cultivó la amistad con ellos.

Los Calonje pusieron a su disposición su casa de Madrid, lo cual fue de gran utilidad para el P. Donostia durante sus estancias en la capital, cuando debía sustraerse al estricto horario

---

<sup>779</sup> Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 104.

conventual para asistir a conciertos. Elisa de Calonje (madre) fue la dedicataria en 1923 de uno de los *Preludios Vascos* a los que más cariño tenía su autor, el *Paisaje Suletino – Zubero-Errialde*. También fue por petición suya que el P. Donostia redactó sus *Notas sobre mis Preludios Vascos*<sup>780</sup>.

El P. Donostia sostuvo una amistad especial con Nazario y Elisa Calonje, hijos de la familia. Elisa, en concreto, fue una mujer intelectualmente muy brillante. Autora del libro *Invocaciones a la Virgen*, en 1924 se convirtió en la primera mujer concejal del Ayuntamiento de Madrid. También perteneció al coro de la Asociación Gregoriana que el P. Donostia fundó en esta ciudad en 1919. Fue una admiradora incondicional suya toda la vida<sup>781</sup>, estando cerca de él también en los momentos de su muerte<sup>782</sup>.

La relación con la familia Calonje adquirió una intensidad especial durante la Guerra Civil. Nazario Calonje se hizo cargo del domicilio de una persona cercana al P. Donostia que, por su significación en el nacionalismo vasco, había debido abandonarlo. La presencia de Nazario Calonje evitaba el riesgo de que fuera incautado<sup>783</sup>.

Elisa era el nombre tanto de la madre como de la hija, de ahí el texto de la dedicatoria. Se refiere al aniversario de la muerte de la madre, y la dedicatoria es para la madre difunta y para su hija.

---

780 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 50.

781 Zulaica y Arregui, María: “Recuerdos de su infancia y juventud. Sus años de exilio.”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., pp. 219-220.

782 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 50.

783 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 96.

## El marco litúrgico: la festividad de los Siete Dolores de la Virgen

Como su propio título indica, el cuaderno *In festo VII dolorum B.M. Virginis* se inspira y relaciona con la festividad litúrgica de la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María. El contenido de esta festividad es el sufrimiento que conforme a las Escrituras padeció la Virgen María, desde el anuncio contenido en la profecía de Simeón hasta la muerte de Cristo en la cruz.

Aunque diversos autores eclesiásticos se habían referido con anterioridad a los sufrimientos de la Virgen, no es sino a partir del siglo XIII cuando esta devoción crece, se divulga y se sistematiza. Se atribuye principalmente a la orden de los Servitas, fundada en Florencia en 1233, el principal impulso en su propagación. En 1240 los siete fundadores de esta orden tomaron los Siete Dolores de la Virgen María como el centro de su espiritualidad<sup>784</sup>. El primer paso de cara a dotar de un carácter eclesiásticamente oficial a esta devoción llegó en 1423, cuando un sínodo en Colonia introdujo unos textos propios para la Misa de esta festividad, cuya celebración prescribió con carácter anual para el área occidental de Alemania. El impulso definitivo lo imprimió el papa Benedicto XIII en 1727, al extender esta fiesta a toda la Iglesia<sup>785</sup>. Hasta 1911 se celebraba el viernes anterior al Domingo de Ramos. A partir de esta fecha comenzó a celebrarse el 15 de septiembre, el día de la octava de la fiesta de la Natividad de la Virgen María (8 de septiembre)<sup>786</sup>.

### *Inspiración y referencias*

El cuaderno *In festo VII Dolorum* consta de siete piezas. Una observación inicial tiende a suponer un paralelismo con la devoción los Siete Dolores en cuanto a contenido y ordenación de las imágenes y los afectos. No es así en lo que se refiere al aspecto externo, según se desprende de los títulos de las piezas. Mientras la estructura de devoción de los Siete Dolores se ordena cronológicamente conforme a los diversos relatos recogidos en las Escrituras, el

784 García-Villoslada, Ricardo: *Historia de la Iglesia Católica*, vol. II (*Edad Media*), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p. 694.

785 <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/OPSDMariae.html>. Última consulta efectuada el 26-VIII-2016.

786 <http://divinumofficium.com/cgi-bin/horas/kalendar.pl>. Última consulta efectuada el 26-VIII-2016.



cuaderno *In festo VII dolorum* se presenta como una concatenación de reflexiones y evocaciones con un carácter más genérico, y desde luego sin una lógica temporal evidente.

Veamos a continuación la comparación de ambas secuencias, para ilustrar lo dicho. En la columna de la izquierda presento los diversos momentos evocados por la devoción de los Siete Dolores, con las referencias bíblicas correspondientes<sup>787</sup>; y en la columna de la derecha recojo los títulos de las piezas del cuaderno *In festo VII Dolorum*, para lo que me sirvo de la traducción proporcionada por Riezu en OM9.

Devoción de los Siete Dolores	Cuaderno <i>In festo VII Dolorum</i> B.M.V.
1. La profecía de Simeón (Lucas 2, 22-35)	1. <i>Dolens sunamitis</i> . “La sunamita desolada”
2. La huida a Egipto (Mateo 2, 13-15)	2. <i>Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi</i> . “Manojuelo de mirra es mi amado para mí”
3. El Niño perdido en el Templo (Lucas 2, 41-50)	3. <i>Adoro Te, latens Deitas</i> . “Te adoro, divinidad escondida”
4. Encuentro de María con Jesús en el Calvario (Juan 19, 17-39)	4. <i>Dulce lignum</i> . “Dulce leño [de la cruz]”
5. Jesús muere en la Cruz (Juan 19, 17-39)	5. <i>Deprecatio pro amico elongato</i> . “Súplica por un amigo ausente”
6. María recibe el cuerpo de Jesús (Marcos 15, 42-46)	6. <i>Deprecatio pro filio in exilio victo</i> . “Súplica por un hijo prisionero en el destierro”
7. Jesús es colocado en el sepulcro (Juan 19, 38-42).	7. <i>Ne vocetis me pulchram, sed amaram</i> . “No me llaméis hermosa, sino amarga”

Como puede verse, no se percibe una especial correspondencia entre una columna y otra, más allá de la vinculación genérica garantizada por la referencia común a unos episodios bíblicos.

Considero interesante aventurarse en otro tipo de aproximación. Propongo no atender tanto a los títulos de las piezas asignados por el P. Donostia, sino a las melodías gregorianas que cada una de ellas toma como material básico.

Es bien sabido que en el canto gregoriano el texto, la palabra, tiene una importancia primordial. Y para un buen conocedor del repertorio gregoriano, como lo era el P. Donostia, cada melodía está asociada íntimamente con su texto. No olvidemos que estamos tratando de

787 [http://www.corazones.org/maria/siete\\_dolores2.htm](http://www.corazones.org/maria/siete_dolores2.htm). Última consulta efectuada el 26-VIII-2016.

una época en la que el canto gregoriano había sido elevado al primer plano de atención dentro de la música religiosa, tanto por parte de la autoridad de la Iglesia como por la generación de músicos que se entregó con entusiasmo a poner en práctica las directrices eclesiales.

Es imprescindible recordar una vez más que para estos músicos, y entre ellos para el P. Donostia, el canto gregoriano no era un mero hecho estético, sonoro o musical. Era algo más: la expresión sonora de un orden de muy alto valor, el emanado de la autoridad de la Iglesia para la ordenación de su propia liturgia, con todo lo que ello conlleva de contenidos teológicos, escriturísticos y espirituales. Por esta razón la elección de una u otra melodía gregoriana no debe atribuirse a priori a una mera preferencia del gusto musical, sino a otras razones que la involucran de un modo más profundo.

A continuación expongo de nuevo la serie de contenidos de la devoción de los Siete Dolores, pero esta vez junto a los contenidos extramusicales de las melodías gregorianas correspondientes, o en su defecto, por los contenidos sugeridos por los títulos. Las melodías gregorianas utilizadas no proceden de la fiesta de los Siete Dolores, sino de la liturgia de la Semana Santa, concretamente de Jueves Santo y Viernes Santo.

Contenidos de la devoción de los Siete Dolores	Texto de la melodía gregoriana utilizada
1. María escucha el anuncio de su futuro dolor.	[Carece de referencia gregoriana. Motivo melódico del dolor]
2. María debe huir a Egipto junto con su Jesús y su esposo José, por amenaza de la autoridad de su pueblo.	2. <i>Pópule meus</i> : “Pueblo mío, ¿qué te hecho? ¿En qué te he ofendido?” (...) “Yo te saqué de Egipto (...)”
3. Jesús es encontrado en el Templo, y después indica la Escritura que estuvo <b>bajo la autoridad</b> de María y José.	3. <i>Christus factus est</i> : “Cristo por nosotros se hizo <b>obediente</b> hasta la muerte, y una muerte de cruz.”
4. María está al pie de la cruz donde está clavado Jesús.	4. [Del himno <i>Crux fidelis</i> ]: “Dulce leño, que con dulce clavo sostiene dulce peso”.
5. Momento en que Jesús muere en la cruz.	5. <i>Ecce lignum Crucis</i> : “Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo colgada la salvación del mundo”.
6. María recibe el cuerpo de Jesús bajado de la cruz.	6. “Mirad el árbol...”, tratado esta vez en forma de canon.
7. Jesús es colocado en el sepulcro.	7. [retoma casi literalmente el material musical de 1.]

En lo que respecta a las melodías gregorianas, se percibe una correspondencia clara y sistemática, que sin embargo, queda velada por los títulos de las piezas. En las dos piezas que no están asociadas a ningún tema gregoriano, la primera y la última, existe también una relación profunda que quedará clara al final de este apartado.

Los títulos de las piezas del cuaderno, excepto *Dulce lignum*, no se refieren a la Semana Santa, sino a la propia fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María. Están tomados de la liturgia de esta fiesta, principalmente del oficio de Maitines. Es el caso de *Dolens Sunamitis* (responsorio de la primera lectura); *Fascículus myrrhae dilectus est mihi* (versículo del segundo nocturno), y *Ne vocetis pulchram, sed amaram* (responsorio de la primera lectura).

La fuente de referencia, lógicamente, fue la ordenación litúrgica vigente en el momento de la composición de la pieza, que era la resultante de la reforma del Oficio Divino efectuada por Pío X en 1911 mediante la constitución apostólica *Divino afflatu*. Pero estos textos también estaban presentes en otra fuente litúrgica muy conocida y divulgada, el llamado *Officium parvum de septem Doloribus B.V.M.* (“Oficio parvo de los siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María”). Este *oficio parvo* surgió en el siglo XIII dentro de la antes mencionada orden de los Servitas. Su mayor brevedad y sencillez le granjearon una gran popularidad, integrándolo en el auge de la devoción mariana que se dio en esa época. En el diario del P. Donostia consta la compra de un ejemplar del Oficio Parvo, concretamente una versión del original en latín que incluía una traducción al francés<sup>788</sup>. Aunque es seguro que conocía bien devoción con anterioridad, dada su gran difusión, especialmente entre los religiosos.

En el *oficio parvo* encontramos, por una parte, el título de la segunda pieza del cuaderno: *Fascículus myrrhae dilectus meus mihi* (responsorio de vísperas); y por otra el correspondiente a la pieza conclusiva, que en las vísperas del oficio parvo aparece en forma de antifona con el texto *Ne vocetis me Noemi (id est pulchram) sed vocate me Mara (id est amaram) quia amaritudine valde me replevit Omnipotens*. Esta es la cita completa del pasaje de la Vulgata que el oficio de maitines -y con él la pieza conclusiva del cuaderno *In festum VII Dolorum*- toma de forma más resumida: *Ne vocetis me pulchram, sed amaram*.

---

788 APD.01, caja 01, Diario, 13-XI-1925.

Como observa Riezu en OM9, se trata de diversas alusiones a lugares del Antiguo Testamento en los que aparecen personajes o afirmaciones que la liturgia aplica a la Virgen María. De ahí que el P. Donostia tome pie en ellos para su comentario organístico de la fiesta de los Siete Dolores.

En las líneas siguientes me detendré algo más en cada uno de los títulos.

### ***Dolens sunamitis***

En IF-BORR1 el título de esta primera pieza del cuaderno es *Planctus B[eatæ] M[ariæ] Virginis* (“Llanto de la Bienaventurada Virgen María”). El sentido de este primer encabezado, luego desechado, no ofrece dificultades en el contexto litúrgico-afectivo del cuaderno.

Algo más de profundización requiere el título que se consolidó a partir de IF1: *Dolens Sunamitis*. Riezu explica así su significado:

*Dolens Sunamitis*, “Sunamitis desolada”. Sunamitis, es decir, una mujer natural de Sunan, desolada por la muerte de su único hijo, resucitado luego por el profeta Eliseo (Libro de los Reyes II, cap. 4). Se aplica este nombre a la Madre Dolorosa en su soledad (fiesta, hoy suprimida, de los Siete Dolores, en la semana llamada de Pasión). El órgano, sin sujetarse a tema determinado, con el lenguaje de los sonidos nos introduce en el ambiente de amargura y desolación que embarga el ánimo de esta nueva Sunamitis<sup>789</sup>.

La referencia litúrgica a la doliente mujer sunamita la encontramos en los maitines de la fiesta de los Siete Dolores. En la ordenación litúrgica vigente en el momento de composición de la pieza aparece en el responsorio que sigue a la sexta lectura, al final del segundo nocturno:

R. Joseph ab Arimathaea

R. José de Arimatea

\* Petiit corpus Jesu, quod, de cruce depositum, \*  
Suo complexu Mater excepit.

pidió el cuerpo de Jesús, el cual, bajado de la cruz,

su Madre tomó en brazos.

V. **Dolens Sunamitis** sinu et genibus suis  
sustinuit mortuum filium.

V. **La sunamita doliente** sostenía a su hijo  
muerto en su seno, sobre sus rodillas.

R. Petiit corpus Jesu, quod, de cruce depositum

R. Pidió el cuerpo de Jesús, bajado de la cruz.

V. Glória Patri, et Fílio, \* et Spirítui Sancto.

V. Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.

R. Suo complexu Mater excepit.

R. Su Madre lo tomó en brazos.

Es en este texto litúrgico donde se concreta la aplicación de esta figura veterotestamentaria a la Virgen María.

---

789 Riezu, P. Jorge de (ed): “Comentarios”, *op. cit.*

### ***Fascículus myrrhae dilectus meus mihi***

Esta segunda pieza del cuaderno también tuvo un título diferente al inicio, en IF-BORR2: *Gemitus matris tuae ne obliviscaris*, “no olvides los dolores de tu madre” (Eclesiástico 7, 29).

Este primer título estaba tomado de la liturgia de la fiesta de los Siete Dolores. Concretamente, del responsorio que seguía a la octava lectura del oficio de maitines:

R. In toto corde **gemitus Matris tuae ne obliviscaris,**

\*ut perficiatur propitiatio et benedictio.

V. En todo el corazón **no olvides el llanto de tu Madre,**

\*para que se complete la propiciación y la bendición.

A partir de IF1 este título es abandonado en favor de *Fascículus myrrhae dilectus meus mihi*, “Bolsita de mirra es mi amado para mí” (Cantar de los Cantares 1, 13).

Este segundo y definitivo título también está tomado de la liturgia de la fiesta de los Siete Dolores. Encontramos estas palabras en el versículo situado al final del primer nocturno:

V. **Fascículus myrrhae dilectus meus mihi.**

R. Inter ubera mea commorabitur.

V. **Bolsita de mirra es mi amado para mí.**

R. Permanecerá entre mis pechos.

El mismo texto aparece en una de las antífonas del oficio de Laudes, y también es una de las antífonas del *Oficio Parvo* de la misma fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María.

### ***Adoro Te, latens Deitas***

La traducción del título es “Te adoro, Deidad escondida”. Es claro que el P. Donostia lo tomó del famoso himno *Adoro te devote, latens Deitas*, de la liturgia del *Corpus Christi*. Sin embargo, no es esta melodía la que inspira la pieza, sino el gradual *Christus factus est* de la *Missa in Coena Domini* del Jueves Santo.

### ***Dulce lignum***

Este título, *Dulce lignum*, está tomado del himno *Crux fidelis*, del Viernes Santo, en cuya melodía se basa la pieza. En el texto de este himno, escrito por el obispo y poeta Venancio Fortunato (ca. 536-610), se van repitiendo periódicamente las palabras *Dulce lignum*, *dulci clavo dulce pondus sustinens*, “dulce leño, que con dulce clavo sostiene tan dulce peso”.

### ***Deprecatio pro amico elongato***

A juzgar por IF-BORR2, las tres siguientes piezas del cuaderno estaban llamadas a constituir una especie de tríptico titulado *Tria memorialia ad Matrem Dolentem*, “Tres recuerdos a la Madre Dolorosa”. Sin embargo, sólo dos piezas denotan en su título esta adscripción. La primera de ellas es ésta, que en IF-BORR2 se titula:

a) *pro amico elongato*, “por el amigo alejado”.

A partir de IF1 pasa a llamarse *Deprecatio pro amico elongato*, “Súplica por el amigo alejado”. Este segundo encabezado no parece tener ningún origen bíblico ni litúrgico. Puede ser atribuido, por tanto, al P. Donostia. Por otra parte, se corresponde bien con el contexto de destierro en que fue escrita la pieza.

### ***Deprecatio pro filio in exilio vincto***

Esta es la segunda pieza que IF-BORR2 incluye con claridad en el proyectado tríptico *Tria memorialia ad Matrem Dolentem*. En esta primera versión el título era *Pro filio ab hoste capto*, “por el hijo capturado por el enemigo”. La situación bélica y de destierro en que vio la luz este cuaderno se transparenta, si cabe con mayor claridad aún que en la pieza anterior, en los dos títulos que han encabezado esta pieza. El mencionado de IF-BORR2, y también el que se consolidó a partir de IF1: *Deprecatio pro filio in exilio vincto*, “Súplica por el hijo prisionero en el destierro”.

### ***Ne vocetis me pulchram, sed amaram***

La última pieza del cuaderno se supone que era la tercera del proyectado tríptico *Tria memorialia ad Matrem Dolentem*. Pero su título en IF-BORR2, a diferencia de las dos piezas anteriores, no incluye ninguna indicación de orden numérico o alfabético que lo aclare. Simplemente escribe: *Pro derelictis pauperibus, pro iis qui pacem appellant*, “Por los pobres abandonados, por los que claman por la paz”. A igual que en las piezas precedentes, este primer título manifiesta con claridad las circunstancias en que fue escrito. Después de haber vivido rodeado de refugiados de la II Guerra Mundial, en el convento de Mont-de-Marsan, no es difícil deducir quiénes podían ser esos “pobres abandonados, que claman por la paz”.

A partir de IF1 el título pasó a ser *Ne vocetis me pulchram, sed amaram*, “No me llaméis bella, sino amarga”. Riezu, en su comentario de OM9, recuerda el sentido del pasaje y su aplicación en este caso:

“No me llaméis Noemí (es decir, hermosa), sino Mara (que significa amarga)”, dice Noemí, suegra de Rut, cuando tras largos años de padecimientos y amarguras en tierra extraña, viuda y pobre, vuelve a su patria Belén (*Rut*, I, 20). Palabras aplicadas a la Virgen María en la fiesta de los Dolores (15 de septiembre). El órgano, sin tema determinado, quiere ser fiel intérprete de los sentimientos de la Madre Dolorosa<sup>790</sup>.

Este texto aparece en el versículo del responsorio que sigue a la primera lectura de los maitines de la fiesta de los Siete Dolores:

R. Simeon vir justus et timoratus, dixit ad Mariam:

\* Tuam ipsius animam pertransibit gladius.

V. **Ne vocetis me pulchram, sed amaram**, quia amaritudine valde replevit me Omnipotens.

R. Tuam ipsius animam pertransibit gladius.

R. *Simón, un varón justo y temeroso [de Dios], dijo a María:*

\* *Una espada atravesará tu alma.*

V. **No me llaméis bella, sino amarga**, pues de amargura me ha colmado el Omnipotente.

\* *Una espada atravesará tu alma.*

---

790 Riezu, P. Jorge de (ed): “Comentarios”, *op. cit.*



Esta última pieza es la única, junto a la primera del cuaderno, en no basarse en una melodía gregoriana. Presenta también la muy notable particularidad de que musicalmente no es sino una repetición amplificada de la primera pieza del cuaderno. Este es un hecho único en la obra para órgano del P. Donostia, y su explicación puede hallarse en el texto litúrgico que acabo de citar.

Como he mostrado anteriormente, la primera pieza del cuaderno, *Dolens sunamitis*, corresponde al primer momento de la devoción de los Siete Dolores, que trata del anuncio hecho por Simeón a la Virgen María sobre su futuro dolor, “la espada que le atravesaría el corazón”. Y la última se corresponde con el último momento de dicha devoción, que trata de cuando el cadáver de Cristo es depositado en el sepulcro. Es, por tanto, el cumplimiento de la profecía recibida por la Virgen. Lo cual es reflejado por el título de la pieza, pues, como acaba de verse, la fuente litúrgica asocia con claridad ambos acontecimientos.

Esto es lo que da sentido a que la última pieza del cuaderno repita casi literalmente el mismo material musical que la primera, pero con el aumento de caudal sonoro que expresa la diferencia entre el anuncio y su cumplimiento, el enunciado de la idea y su vivencia en la realidad. A ello hay que añadir que, en *Ne vocetis*, a partir del c. 26 aparece el tema gregoriano *Dulce lignum*. Recuérdese que la pieza del cuaderno basada en esta melodía es la que corresponde al encuentro de María con su Cristo en el Calvario, es decir, el momento más expresivo del cumplimiento de la profecía recibida de Simeón.

La coherencia interna y el significado meta-musical del cuaderno *In festo VII Dolorum* no tiene equivalente en la obra para órgano del P. Donostia. Es de suponer que en ello tienen no poco que ver los grandes sufrimientos psíquicos arrostrados durante los años de destierro en Francia, que desembocaron en una grave depresión en mayo de 1941<sup>791</sup>. Esta agónica vida interior puede explicar lo profundo de la urdimbre del cuaderno. Ésta parece confinada a la intimidad espiritual de su autor, dada la esquivia superficie que tiene ante sí el observador no avisado, en lo que se refiere a la relación de los títulos con la materia y el significado de la música.

---

791 Ansorena, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., pp. 105-106.

### 6.3.6. El cuaderno *Pro tempore Nativitatis Domini-Epiphaniae*

El cuaderno de Navidad, último del *Itinerarium Mysticum*, tuvo, a juzgar por los manuscritos, una génesis bastante menos lineal y continua que los dos anteriores.

En noviembre de 1940 aparecen en las páginas finales de IF2 varios bocetos fragmentarios de lo que más tarde será *Pastoral*, primera pieza del cuaderno. Se trata de una versión inicial del comienzo, donde la presentación del tema popular ya incluye el pedal de órgano a modo de bordón de gaita, pero con una textura más llena en los teclados manuales respecto al *bicinium* que se consolidará más tarde. En lugar del solo de flauta armónica de la versión final, aparece una sección en ritmo de *zortziko* de la que sólo llegó a escribir la melodía. Esta sección en *zortziko* todavía está presente, con algunas modificaciones, en TN1, aunque luego será desechada en las versiones finales de TN2 y TSM. Por último, el 16 de noviembre está anotado el esbozo de la sección final, que no difiere mucho de lo que será la versión definitiva. Según TN1, la primera versión completa de *Pastoral*, todavía con la sección central en *zortziko*, fue concluida el 17 de noviembre de 1940. TN2, a pesar de que contiene la versión definitiva con el solo de flauta armónica sustituyendo al *zortziko*, anota los mismos datos de fecha y hora que TN1.

En TN-BORR1 el P. Donostia escribió, posiblemente en abril de 1941, la escueta exposición, anotada a lápiz, de diversos fragmentos del introito *Puer natus est* de la tercera misa de Navidad, con el título de *Noël*. Estos fragmentos están separados por dobles barras, y presumiblemente son el fruto de una selección con vistas a su posterior elaboración. Este carácter del plan compositivo se expresa aún con mayor claridad en la frase escrita justo debajo:

desarrollar el gradual *Tecum principium* [gradual de la Prima missa in nocte]: solo Trompeta.

Inmediatamente después, en la misma página, se encuentra la puesta en obra de esta idea, de la cual el autor sólo llega a esbozar quince compases. Este intento al parecer frustrado está fechado en Bayona el 29 de abril de 1941.

Entre el 17 y el 23 de junio del mismo año 1941 el compositor redacta, también en TN-BORR1, la primera versión de lo que luego será *Pastores accedentes admirantur parvulum*, pero que en esta primera versión lleva el título *Extase-Étonnement...*, y que, unas páginas más tarde -cuando se ve obligado a indicar la reanudación de la misma pieza- renombra como *Extase des Bergers*.

En la misma fuente aparece inmediatamente después una primera tentativa de *Adoration des Bergers*. El modo de iniciar la composición de la pieza es similar al del intento frustrado sobre *Puer natus* y *Tecum principium*, antes mencionado: parte de una exposición escueta de los extractos melódicos gregorianos que el autor pretende desarrollar, y estudia después alguna posibilidad de combinación contrapuntística entre ellos.

El primer intento de *Adoration des Bergers* está fechado el 2 de julio de 1941, pero apenas llega a esbozar 14 compases. Las melodías escogidas esta vez fueron los cánticos *Ave verum Corpus* y *Adoro Te devote*. Es de señalar que ninguna de estas dos melodías pertenece a la liturgia de Navidad, ni guarda relación con tal ambiente. Su elección para una pieza de título navideño debe de haber respondido a una reflexión menos evidente. Lo que tienen en común *Ave verum corpus* y *Adoro Te devote* es su carácter eucarístico. Es decir, se refieren a la presencia de Jesucristo en las formas consagradas, conforme a la doctrina católica. Su uso en una pieza que quiere evocar el episodio evangélico de la adoración de los pastores parece establecer una conexión entre ambos modos de presencia de Cristo. Por una parte, la visible y temporal, en el niño nacido en Belén; por otra, la latente y supratemporal que el catolicismo afirma en las especies eucarísticas. Este planteamiento muestra una vez más la profundidad de significado de que el P. Donostia dotaba a su música mediante la elección de las referencias gregorianas.

El P. Donostia interrumpió la composición de *Adoration des Bergers* para escribir una adaptación al teclado de un pasaje de *Le Noël de Greccio ou Le sermon devant la Crèche*, obra compuesta por el P. Donostia entre 1935 y 1936. Se trata de un *bicinium* sobre el introito *Puer natus* que luego formará parte de *Berceuse à l'Enfant Jésus*. Esta adaptación no lleva fecha, pero es sin duda anterior al 11 de diciembre de 1941, fecha de la primera versión completa de la pieza, en TN1.

El segundo intento de *Adoration des Bergers*, que sí llegará a término, aparece páginas después en la misma fuente TN-BORR1. Está fechado el 17 de diciembre de 1941, y en él encontramos el germen de lo que acabará siendo esta pieza. De las dos melodías planteadas en el conato anterior sólo se conserva *Adoro Te devote*. Como segundo tema, en lugar del *Ave verum* aparecen las notas iniciales del introito gregoriano de la misa de la noche de Navidad, *Dominus dixit ad me*. Esta nueva melodía no disminuye la coherencia de significado respecto al abandonado *Ave verum corpus*, dado que la misa de la noche de Navidad evoca de alguna manera, por su carácter nocturno, el pasaje evangélico de la adoración de los pastores.

A comienzos de agosto de 1942 aparece anotada en TN-BORR2 la melodía del himno *A solis ortus cardine*. Tiene señalados todos los periodos de la melodía, quizá para orientar la extracción de material melódico con vistas a la alguna composición que el P. Donostia, según parece, no llegó a abordar.

Seguidamente aparecen en TN-BORR2 bocetos de *Variations sur un Noël*. Lo primero que se encuentra en el cuaderno no es el tema, sino dos bocetos de la segunda variación. Inmediatamente después, con fecha 5 de agosto de 1942, escribe la armonización inicial del tema, de modo muy similar a como quedará en la versión definitiva, pero un semitono más alto, en Fa. Sigue lo que será la primera variación, que aquí aparece en segundo lugar, y una versión de la segunda variación más cercana a la versión final. Por último, el 7 de enero de 1943 está fechada, también en TN-BORR2, la tercera y última variación.

Del mismo modo que la génesis del cuaderno de Navidad es más tortuosa y dispersa en el tiempo que la de los otros dos, así también es menos densa la relación entre las piezas. Comparando los tres cuadernos, el de Navidad puede ser situado en el extremo opuesto respecto a la profunda coherencia interna del de los Siete Dolores. Naturalmente, se trata de piezas vinculadas entre sí por su común adscripción a lo navideño, ya sea por sus títulos o por sus referencias melódicas. Entre éstas hay que destacar la única referencia popular: el famoso villancico *Oi Bethleem*, sobre el que trataré más adelante. Ésta es, por cierto, la primera referencia popular desde la juvenil *O Jesus guruztera*. En el mismo sentido hay que citar el abandono del latín como idioma único de los títulos en beneficio del francés. Ello va asociado a lo que puede ser calificado como un cierto *relajamiento* en lo que respecta a los conceptos

evocados por los títulos. En este cuaderno, asumiendo la vieja tradición de orientar la liturgia navideña hacia lo sencillo y popular, predominan las escenas descriptivas: “Canción de cuna al Niño Jesús”; “Adoración de los pastores”, e incluso *Pastores accedentes*, la única que conserva la lengua latina en su encabezamiento, quizá por lo misterioso de su contenido y expresión musical: “Los pastores, al llegar, admiran al pequeño”. Junto a ellas, una presencia proporcionalmente inusitada de géneros “abstractos” como *Pastoral* y, sobre todo, el tema con variaciones que cierra el cuaderno.

### 6.3.7. Fuentes melódicas

La principal característica de las composiciones para órgano de la segunda etapa es el uso del canto gregoriano, que de un modo u otro está presente casi en la totalidad de las composiciones. El grueso de este apartado, por tanto, tratará de los modos en que el gregoriano es citado y utilizado. Después de ello me ocuparé de los escasos ejemplos en que las melodías tienen otro origen.

#### El canto gregoriano como evocación o cita parcial

La segunda etapa se abre con la miniatura inédita *Épilogue-Extase*, en la que por primera vez el P. Donostia explora en la música de órgano un camino musical diferente del romanticismo, tomando al canto gregoriano como referencia principal. Su melodía, sin ser ninguna cita gregoriana exacta, está construida mediante giros melódicos habituales en las antífonas del octavo modo. Desde el principio queda clara esta adscripción modal por los intervallos de segunda mayor inferior y cuarta justa superior que enmarcan la nota principal<sup>792</sup>. En alguna ocasión el compositor fuerza hasta el extremo el espíritu gregoriano, como en el ascenso del c. 3, cuyo amplio ámbito, dada la brevedad del segmento melódico, se sitúa al límite del movimiento melódico gregoriano habitual:



Ilustración 141: *Épilogue-Extase*, cc. 3-4, melodía.

Después de *Épilogue-Extase* las referencias al canto gregoriano, sean parciales o completas, son mucho más exactas, y por ello, más densas en significado metamusical. El primer caso, y sin duda uno de los más interesantes, es el de *Preludio*, del cuaderno *Ascensiones cordis*. Éste es su comienzo:

---

<sup>792</sup> Cf. Saulnier, Daniel: *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997. Traducción española de L. Sáenz de Buruaga: *Los modos gregorianos*, Solesmes, 2001, pp. 98-99.

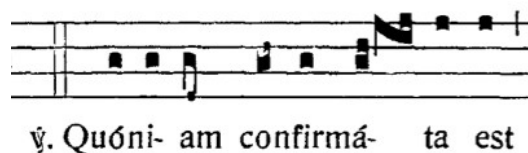


Ilustración 142: Preludio, cc. 1-7.

Al referirse a este preludio, Riezu afirma que "no se aprecia en él tema litúrgico alguno"<sup>793</sup>. En la misma idea abunda Zudaire, para quien el tema es "breve y sencillo, de sugerencia gregoriana"<sup>794</sup>. Ondarra concreta más la referencia:

(...) el Preludio, que comenta y sublima, a modo de elevación espiritual, una insinuación del Tractus de Sábado Santo<sup>795</sup>.

Efectivamente, la filiación gregoriana del motivo principal la encontramos en las primeras notas del versículo *Quoniam confirmata est super nos misericordia eius*, dentro del tracto *Laudate Dominum omnes gentes*:



Este tracto pertenece a la liturgia de la Vigilia Pascual, del Sábado Santo. En la ordenación litúrgica vigente en el momento de la composición de la pieza, el tracto *Laudate Dominum* se cantaba inmediatamente antes de la proclamación del Evangelio.

*Preludio* fue titulado inicialmente *Pequeña Elevación*. No poseía, por tanto, el carácter de apertura o inicio que luego asumió en el cuaderno *Ascensiones cordis*. Ahora bien: esto último, el que esa *Pequeña Elevación* inicial fuera elegida por el P. Donostia como *Preludio* del cuaderno pascual *Ascensiones cordis*, ¿podría tener alguna relación con el motivo

<sup>793</sup> Riezu, Jorge de: "Comentarios", *op. cit.*

<sup>794</sup> Zudaire Huarte, Claudio: "Su música para órgano", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>795</sup> Ondarra, Lorenzo: "El compositor y su evolución", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, *op. cit.*, p. 202.

gregoriano en que se inspira? La respuesta requiere de algunas consideraciones respecto a la estructura litúrgica en la que se encuadra la melodía en cuestión.

El contexto es la Vigilia Pascual del Sábado Santo. Esta vigilia constaba de dos partes claramente diferenciadas<sup>796</sup>. La primera parte era el final del tiempo de Cuaresma y Semana Santa, caracterizado por signos de sobriedad y penitencia. En lo sonoro, estos signos se concretaban en el silencio del órgano y, desde el canto del himno *Gloria in excelsis Deo* en el Jueves Santo, también en el silencio de las campanas. En esta primera parte se proclamaban una serie de lecturas del Antiguo Testamento.

La segunda parte de la vigilia constituía propiamente el inicio de la Pascua. Musicalmente, el elemento principal era el canto del himno *Gloria* acompañado de las campanas y el órgano, que venían guardando silencio según se ha dicho. Además, después de los pasajes del Antiguo Testamento leídos hasta ese momento de la ceremonia, en esta segunda parte se proclamaban lecturas del Nuevo Testamento. La primera de ellas era un pasaje de las epístolas de San Pablo, después del cual se cantaba por primera vez y de un modo especialmente elaborado y solemne el *alleluia*, signo musical específico de la Pascua. Seguía un versículo y después, en lugar de la repetición del *alleluia* que suele ser habitual, sonaba el mencionado tracto *Laudate Dominum*.

Esta posición inicial del tracto *Laudate Dominum* en la liturgia de apertura de la Pascua pudo ser la razón por la que el P. Donostia decidió situar *Pequeña Elevación*, la pieza inspirada en él, como *Preludio*, como inicio del cuaderno pascual *Ascensiones cordis*.

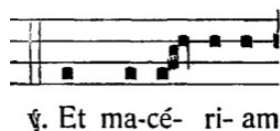
Musicalmente la melodía del tracto *Laudate Dominum* está estrechamente emparentada con el resto de tractos de la Vigilia Pascual. Comparte con ellos su adscripción al modo VIII y la estructura melódica básica. El pasaje melódico utilizado como tema de *Preludio* es el inicio del versículo *Quoniam confirmata est*. Aparentemente, este pasaje no deja de ser otro tipo más de ornamentación del ascenso *sol-do* que caracteriza el arranque de los versículos en todos los tractos de la Vigilia Pascual. Veamos solamente dos ejemplos de ello, tomados del tracto

---

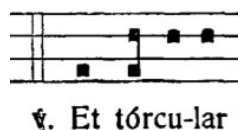
<sup>796</sup> Esta distinción entre las dos partes de la Vigilia Pascual ha quedado atenuada a raíz de las reformas litúrgicas posteriores.



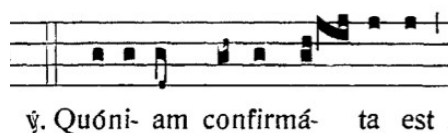
*Vinea facta est*. El primer versículo asciende por movimientos de grado conjunto (clave de *do* en la 4ª línea en todos los siguientes ejemplos):



Mientras que el segundo versículo asciende por salto:



Estos dos ejemplos tomados del tracto *Vinea facta est* son representativos de lo que ocurre en todos los demás tractos de la Vigilia Pascual. Más exactamente: en todos los demás tractos de la primera parte de la Vigilia, es decir, aquellos tractos asociados a las lecturas del Antiguo Testamento. Pero no así en el tracto *Laudate Dominum*, cuyo lugar está a continuación de la primera lectura del Nuevo Testamento, recién inaugurada la Pascua. En este tracto, primero y único de la parte propiamente pascual de la Vigilia, el inicio del versículo exhibe un ascenso significativamente más amplio y elaborado:



Es muy posible que esta fuerte distinción melódica no pasara desapercibida para el P. Donostia, gran conocedor del canto gregoriano con todas sus implicaciones metamusicales. Y en cualquier caso, el hecho objetivo y significativo es que, de este fragmento melódico, el P. Donostia escoge precisamente el giro melódico que lo distingue de los pasajes análogos en los demás tractos. No presta atención al ascenso *sol-do*, pese a constituir la estructura básica de este pasaje melódico. Por el contrario, se centra en la ornamentación del *sol* inicial, primeramente con su cuarta inferior *re* en la sílaba *am* de *Quóniam*, y después con su segunda superior *la*, en la sílaba *con* de *confirmáta*. Y esto no sólo desde el punto de vista de la elección del motivo melódico principal.



Esta elevación del cuarto grado produce una intensificación modal del color lidio más allá de lo establecido por la propia melodía gregoriana. Todas las citas literales del arranque de *Haec dies* que se encuentran en el cuaderno *Ascensiones Cordis* recogen esta “hipermodalización” del modelo gregoriano.

Podría considerarse la posibilidad de que se tratase simplemente de un intento de dar sabor más intenso al ambiente modal del pasaje, conforme a lo acostumbrado en las aproximaciones nemodales de la música del s. XX<sup>797</sup>. En un sentido similar apuntaría el comienzo de *Exsultemus et laetemur in Domino*:



Ilustración 145: *Exsultemus et laetemur in Domino*, cc. 3-4.

Vemos cómo aquí no sólo se eleva la tercera nota del *Haec dies*, sino también la novena nota (*re*#3). La elevación de esta última nota carece de explicación modal, y conduce la reflexión hacia el terreno de lo puramente estético. Ahora bien, lo significativo es que esta novena nota del *Haec dies* no es alterada habitualmente, mientras que la tercera nota sí es alterada de modo sistemático. De modo que el efecto hipermodalizante de esta última queda situado en el centro de la cuestión, cuya explicación muy probablemente tiene que ver con este párrafo:

La autenticidad del bemol en el inciso *Haec dies* parece dudosa. En nuestra opinión hay que preferir aquí un *si* natural, que aporta a la melodía un carácter de fuerza y robustez que conviene bien a un canto triunfal, como el de este gradual. Por lo demás, este *si* bemol no se encuentra más en la melodía, y es difícilmente explicable su aparición justo al comienzo<sup>798</sup>.

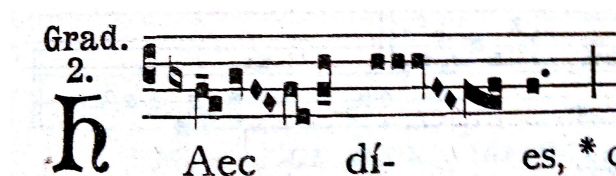
Estas palabras del prestigioso gregorianista benedictino Paolo Ferretti fueron publicadas en Solesmes en 1938, exactamente el mismo año de composición de *Exsultatio Paschalis*. Una

797 Cf. Persichetti, Vincent: *Twentieth-century Harmony: Creative Aspects and Practice*, New York, W. W. Norton, 1961. Traducción española de Alicia Santos Santos: *Armonía del siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1985, pp. 30-31.

798 Ferretti, Paolo: *Esthétique Grégorienne*, Solesmes, 1938, pp. 163-164.

posibilidad es que el Padre Donostia hubiera leído el texto de Ferretti antes de abordar la composición de la pieza. Otra posibilidad, que no excluye la anterior, es que la problemática de este *si bemol* hubiera sido tratada directamente por el P. Donostia con el mismo Ferretti en alguna de sus visitas a la abadía de Solesmes. De hecho, hay constancia de que al menos en una ocasión el P. Donostia tuvo ocasión de tratar cuestiones gregorianas con Ferretti. Fue en 1925, durante su primera visita al famoso cenobio<sup>799</sup>.

La manera en que el P. Donostia transcribe el comienzo de *Haec dies* tiene una gran repercusión en la concepción general de *Exsultatio paschalis*. Si observamos la versión antes presentada del *Graduale* de 1908, encontramos una serie de notas de similar grafía, a las que se presupone un valor rítmico aproximadamente igual. Sin embargo el P. Donostia transcribe la primera nota con valor de negra, y la segunda con valor de corchea, dando lugar a un ritmo troqueo que va a condicionar todo el planteamiento rítmico de la pieza. Esta transcripción encuentra su explicación en el sistema de rítmica gregoriana ideado por Dom Mocquereau, al que el P. Donostia se había adherido entusiásticamente. La clivis que forman las dos primeras notas de *Haec dies* lleva en los más importantes manuscritos antiguos un signo de énfasis, de alargamiento de las notas<sup>800</sup>. En su traducción a la notación cuadrada posterior a la restauración solesmense, este énfasis o alargamiento se significó mediante el episema sobre la primera nota de la clivis. Tal episema ya estaba generalizado en los libros de canto gregoriano usados en 1938. Veamos, por ejemplo, el incipit de *Haec dies* tal y como aparece en la edición de 1927 del *Liber Usualis*:



146. Ilustración: inicio del gradual *Haec dies*, versión del *Liber Usualis*, edición de 1926.

Al transcribirlo en notación moderna, este ligero alargamiento quedó traducido en una duplicación del valor dando lugar al mencionado ritmo troqueo negra-corchea. Las notas siguientes del motivo melódico ven influido su perfil rítmico por esta alteración inicial. Es el

799 APD.01, caja 01, Diario, 24-VII-1925. Ver p. 45 de este trabajo.

800 Concretamente, la *T* abreviatura de *tenere*, “mantener”. Cf. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 196.

caso, concretamente, de las notas 6ª y 7ª, a las que vuelve a asignar el ritmo troqueo negra-corchea. Más claro es el caso de las notas 8ª y 9ª, en las que, debido al nuevo episema del original gregoriano, el autor vuelve a aplicar el ritmo negra-corchea.

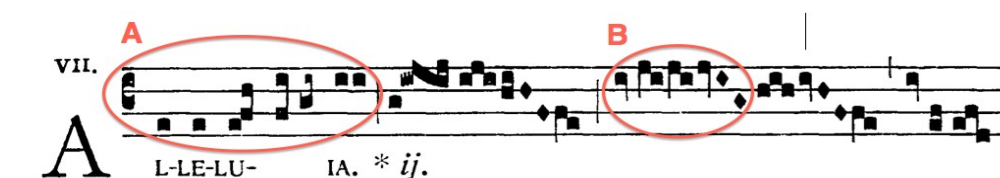
Finalmente, y para concluir este apartado, me referiré a un caso en el que se muestra de modo especial la convivencia de las citas parciales con el tipo de cita completa del que trataré después. Se trata de *Laetare, Virgo Mater, alleluia*, del cuaderno *Ascensiones cordis*. La cita completa es de la antífona mariana de Pascua *Regina cæli, laetare*:



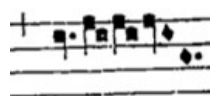
Esta es la transcripción de esta melodía en *Virgo Mater, alleluia*:



En el contexto contrapuntístico barroquizante en que es tratada esta melodía, aparecen a modo de contrasujetos dos fragmentos del *Alleluia* de la misa de Pascua, que señalo como A y B:



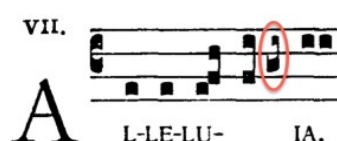
Obsérvese la huella de los *puntos mora* en la transcripción a la notación moderna. El de *Regina cæli* puede verse en el ejemplo anterior, pero no así los del motivo B del *Alleluia*. Los puntos mora en este pasaje no aparece en la versión del Graduale de 1908 que acabo de presentar, pero sí en la del *Paroissien Romain* de 1903:



Ambos puntos *morae vocis*, en las notas primera y octava, están plenamente justificados por los neumas primitivos<sup>801</sup>, y son transcritos con el correspondiente alargamiento del valor:



En lo que respecta al motivo A del *Alleluia A*, para facilitar su inserción en el contrapunto, lo que hace el P. Donostia es, además de modificar de omitir o modificar las dos notas finales, suprimir el *epiphonus* señalado con un círculo:



Aquí puede verse un ejemplo de cómo se lleva a cabo:



149. Ilustración: *Laetare, Virgo Mater*, c. 1.

801 Cf. *Graduale Triplex*, op. cit., p. 197.

## Citas completas del canto gregoriano primitivo

Las citas completas de las que trataré en este apartado no han de entenderse en cuanto a la integridad de la pieza gregoriana, sino de la unidad fraseológica. No se trata de motivos aislados, incompletos e incomprensibles fraseológicamente fuera de su contexto original. Ahora serán tramos melódicos completos, poseedores de un significado musical íntegro, aunque no siempre agoten la extensión completa de la pieza gregoriana de la que proceden. De cara a estudiar su tratamiento musical por parte del P. Donostia, las melodías utilizadas pueden dividirse en dos tipos.

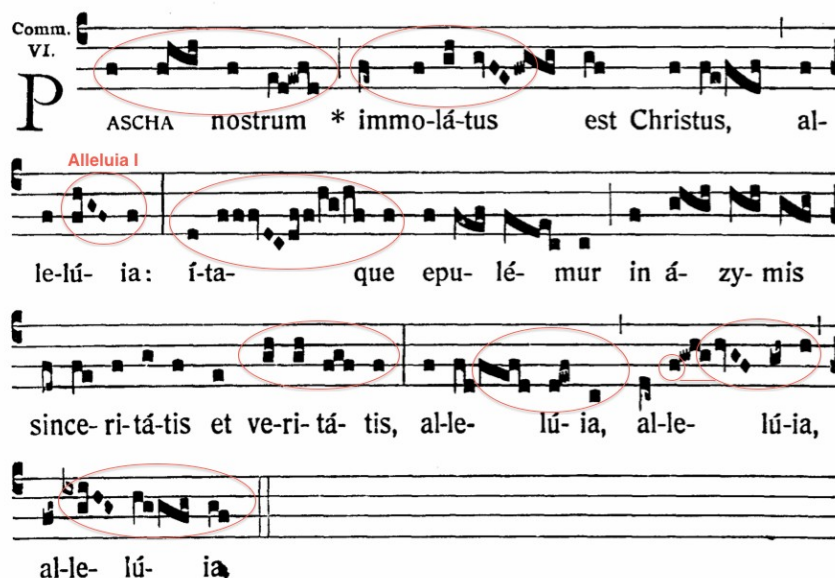
El primer tipo corresponde al gregoriano primitivo, al procedente de las primeras etapas y anotado en los códices más antiguos conservados. En general, las melodías de este periodo se caracterizan por la mayor sinuosidad de su línea y la mayor abundancia de notas de función ornamental. Su carácter gregoriano más “puro” condiciona el tipo de tratamiento armónico, rítmico y contrapuntístico de que son susceptibles.

El segundo tipo incluye los ejemplos de gregoriano más tardío<sup>802</sup>, y por lo tanto más cercanos a la lógica tonal, con puntos de apoyo armónico más definidos. Otra característica de este segundo tipo de melodías es su menor sutileza rítmica respecto al gregoriano primitivo, lo cual encuentra inmediato reflejo en la transcripción y tratamiento rítmico de que son objeto por parte del P. Donostia.

En *Sitivit anima mea ad Te* el material temático procede íntegramente de la antífona *Pascha nostrum*, para la comunión de la misa del Domingo de Pascua. Presento a continuación esta antífona según la emblemática edición de 1908 del *Graduale Romanum*. Señalo en rojo los extractos melódicos utilizados.

---

802 Cf. Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, op. cit., p. 437 y ss.



150. Ilustración: *Comunión Pascha nostrum*, de la misa del domingo de Pascua. *Graduale Romanum* de 1908.

La melodía *Pascha nostrum* pertenece al sexto modo o *tritus* plagal. En *Sitivit* esta melodía aparece siempre en la voz más aguda. No es utilizada íntegramente, sino que sirve como fuente de una serie de motivos melódicos que, eso sí, son presentados en el mismo orden de aparición en la melodía gregoriana.

Para la transcripción, el P. Donostia toma como referencia el valor de negra para cada una de las notas de la melodía gregoriana. Esto ya orienta sobre el ambiente buscado en la obra. La costumbre a la hora de verter el canto gregoriano a la notación moderna era usar la corchea como ritmo básico, y así lo hace el mismo P. Donostia en muchas ocasiones. El que aquí haya elegido el valor de negra sugiere un ritmo más bien pausado, como por otra parte lo confirma y especifica la indicación metronómica de la pieza.

A partir del valor de negra como referencia, el valor de corchea es utilizado para transcribir los *quilismae*, cuyo carácter de nota de conducción requería una interpretación más corta, más rápida y dirigida hacia la nota siguiente. Lo vemos en el *fa*3 del c. 3; en el *sol*3 del c. 7, y en el *fa*3 del c. 31.

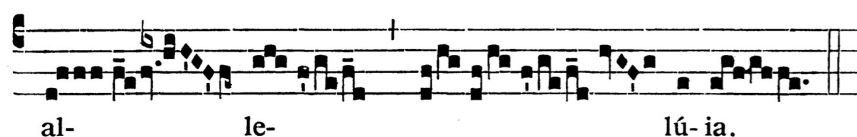
Cuando en la melodía gregoriana se dan varias notas repetidas al unísono, el P. Donostia opta por introducir un valor más largo. Un ejemplo claro lo encontramos en el c. 14, donde el *sol*4 blanca traduce la unión de la *distropha* con la primera nota del *climacus* al comienzo de la



sílaba “ta” de *ítaque*. Lo mismo ocurre con el *sol4* blanca del c. 15, que traduce la sucesión de la segunda nota del *podatus* y el *punctum* siguiente al unísono, un poco más adelante en la misma sílaba “ta” de *ítaque*.

Señalemos también cómo es transcrito el *torculus* de la sílaba “ta” de *veritátis*. Este *torculus* no lleva episema en el Graduale de 1908, pero sí lo llevará en publicaciones posteriores como el *Liber Usualis* de 1927. Este *torculus* es transcrito por el P. Donostia como un tresillo de blancas en el c. 26, lo que sugiere que en su mente podría haber estado el *torculus* con episema, quizá por su familiaridad con el *Liber Usualis* o con alguna otra publicación que contuviera este signo.

*Gaudens gaudebo*, por su parte, se sirve del *alleluia* final del ofertorio *Terra trémuit*, del Domingo de Pascua. Esta es la última frase del mismo, que se cierra con el motivo melódico utilizado en esta pieza:



151. Ilustración: Ofertorio *Terra trémuit*, *alleluia* final.

En cuanto al tratamiento del material melódico, esta pieza, además de por su brevedad (tan sólo 16 compases), se caracteriza también por la concisión en el uso de los medios musicales. El mencionado tema gregoriano domina todo el desarrollo melódico. Además de ser presentado en su integridad, aparece también fragmentado, con apariciones de motivos separados.

En *Gaudium plenum* se combinan dos referencias completas. Se trata de los dos *alleluia* de la Vigilia Pascual. En primer lugar, la breve antífona que se canta en la comunión, y sobre todo el triple *alleluia* que se canta después de la epístola. La fidelidad con que el P. Donostia refleja en el órgano el contexto práctico en que esta melodía se interpreta en la liturgia tiene implicaciones estructurales para la pieza de las que trataré en su lugar.

En *Adoro Te, latens Deitas* la fuente melódica de esta composición es el gradual *Christus factus est*, que forma parte de la liturgia de Jueves Santo, según la ordenación litúrgica vigente en el momento de la composición de la pieza:

Grad.  
V

CHRISTUS \* factus est pro nobis obé- di- ens

us-que ad mor-tem, mor-tem au- tem cru- cis.

V. Propter quod et De- us ex-altá-vit il-lum,

et de-dit il-li no-

men, quod est su-per omne \* no- men.

152. Ilustración: Gradual *Christus factus est*, *Graduale Romanum* de 1908.

En *Adoro Te, latens Deitas* el P. Donostia se muestra más libre en la transcripción de la melodía gregoriana, si lo comparamos con otras composiciones del *Itinerarium Mysticum*. Las duraciones que asigna a cada nota no se corresponden de modo tan sistemático con elementos de la notación cuadrada gregoriana tales como episemas, puntos mora, etc. Aquí parece latir un impulso más autónomo respecto al canto gregoriano, y el material musical se desenvuelve de un modo no siempre referible directamente al canto gregoriano. Esta actitud del compositor, diferente de la mantenida en el resto de piezas del ciclo, puede deberse a que *Adoro Te latens Deitas* fue concebida inicialmente no para órgano ni armonio, sino para

cuarteto de cuerda<sup>803</sup>. Con todo, sigue siendo clara la función absolutamente central, protagonista, que tiene *Christus factus est* en esta composición.

En *Fascículus myrrhæ* la fuente melódica principal es la primera frase del *Pópule meus*, los llamados *Improperios* de la liturgia del Viernes Santo. Aquí la podemos ver, según la versión del Graduale Romanum de 1908:

*Duo Cantores in medio chori cantant:*

¶ OPU-LE me-us, quid fe-ci ti-bi? aut in quo con-  
tristá-vi te? respón-de mi-hi. ¶ Qui-a e-dú-xi te de  
terra Aegýpti: pa-rá-sti cru-cem Salva-tó-ri tu-o.

153. Ilustración: Inicio de los Improperios del Viernes Santo, Graduale Romanum de 1908.

La transcripción de la melodía gregoriana se lleva a cabo con cierta libertad, aunque asumiendo a priori el valor igual de las diversas notas. Como es costumbre en el P. Donostia, el quilisma de *quid* se transcribe con valor de negra con puntillo y corchea. Este es el quilisma en la notación cuadrada:



, quid

Y en el c. 5 de *Fascículus myrrhæ* vemos la transcripción, en la voz aguda:

803 El original es *Christus factus est*, tercer movimiento de la suite *Bètharram* para cuarteto de cuerda, armonio y piano (ver p. 287).



El análisis de *Fascículus myrrhæ* revela que toda la composición hunde las raíces de su estructura y desarrollo en la melodía del *Pópule meus*, y ello de un modo especialmente profundo. Como punto de partida, notemos que la melodía gregoriana incluye entre sus elementos a varios que van a desempeñar una función decisiva en *Fascículus*.

Si observamos el original gregoriano que se muestra arriba, el primer miembro de frase (1A + 1B) *Pópule meus, quid feci tibi?* está constituido íntegramente por movimientos de grado conjunto. Es sabido que el movimiento de grado conjunto predomina en todo el repertorio gregoriano, pero aún así este miembro de frase no deja de ser un ejemplo especial de ello.

El segundo miembro de frase (2A) es *Aut in quo contristavi te?* Se establece aquí un contraste con el miembro anterior. Arranca con un potente ascenso de saltos de tercera que forman una quinta perfecta, y después asciende todavía algo más, hasta alcanzar un ámbito total de séptima menor, lo cual no deja de ser un intervalo llamativamente amplio respecto a las pocas notas que de que consta este último tramo melódico.

En el tercer miembro (2B), y como a modo de síntesis, las palabras *responde mihi* están musicalizadas con una notable simetría y equilibrio en el tipo de intervalo usado, que bien parece intencionado por parte del compositor: los dos acentos **respón**de **mi**hi son alcanzados por salto de tercera, mientras que el resto de movimientos son mayoritariamente de grado.

Acabo de referirme a los intervalos de tercera que caracterizan a 2A y que están presentes también en 2B. He señalado que estos movimientos de salto manifiestan un contraste respecto a 1A+1B, constituido íntegramente por movimientos de grado.

He observado también que en 2A se suceden tres intervalos de tercera. A ello hay que añadir que las notas siguientes, aunque se mueven por grado conjunto, forman también un nuevo intervalo de tercera. El ámbito de séptima que se forma en total no es sino la suma de tres intervalos de tercera superpuestos.

A ello hay que añadir que la melodía, en su inicio, arranca en *Pópule* precisamente con un intervalo de tercera, y lo mismo ocurre en el arranque de *quid feci tibi*. Finalmente, obsérvese de nuevo la presencia del intervalo de tercera en el tramo final de la melodía: *responde mihi*.

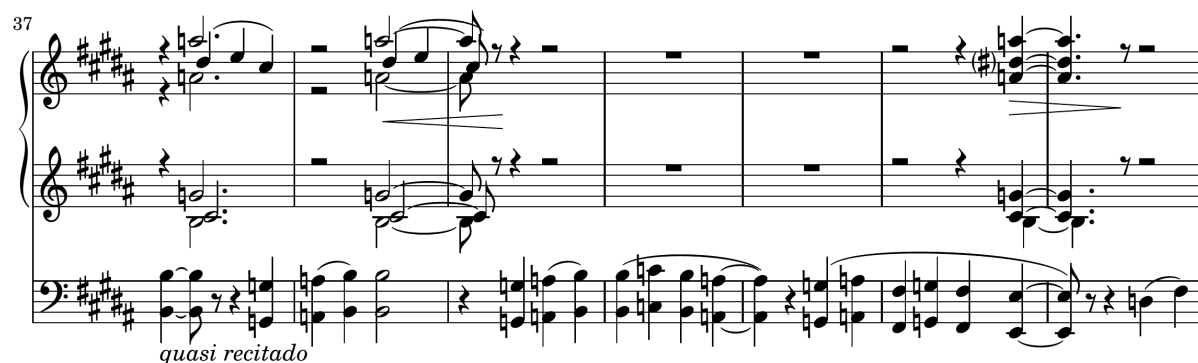
Constatamos, pues, una presencia poderosa de la relación de tercera. Pero cabe preguntarse si basta este recuento para juzgar como significativo el intervalo de tercera en la pieza. De hecho, el intervalo de tercera no deja de ser un movimiento muy usado en una música de suave fluir melódico como el canto gregoriano.

No es objeto de este trabajo emitir un juicio sobre esta cuestión en lo que respecta al canto gregoriano en sí mismo, pero sí en lo que atañe al tratamiento que el P. Donostia hace de este material melódico en *Fascículus myrrhæ*.

Obsérvese que por una parte los intervalos de tercera aparecen, como es obvio, en las citas melódicas literales. Señalemos también la presencia de terceras, ya sean por salto o por sucesión de grados conjuntos, en las diversas células extraídas de la melodía gregoriana que forman el tejido de la pieza. Pero quiero llamar especialmente la atención sobre otro despliegue del intervalo de tercera: su proyección en el plan armónico de la composición.

En *Fascículus myrrhæ* el eje tonal está muy afianzado en *Si*, especialmente a través de largas notas pedales sobre la tónica. Sólo hay otros dos centros tonales que hacen aparición de un modo significativo, provocando incluso momentos politonales. En la relación entre estas nuevas tonalidades respecto a la tónica principal resulta relevante un dato: están respectivamente a distancia de tercera superior y tercera inferior respecto a la tonalidad principal. La tonalidad principal es *Si*, y las otras tonalidades son *Sol* (tercera mayor inferior) y *Re* (tercera menor superior).

La tonalidad de *Sol/mi* la encontramos justo cuando el pedal hace su primera aparición en la pieza:



154. Ilustración: Fasciculus myrrhæ, cc. 37-43.

También a partir del c. 50:



155. Ilustración: Fasciculus myrrhæ, cc. 50-58.

En lo que respecta a la tonalidad de *Re*, la encontramos primero en el c. 35, cuando en la voz aguda se cita la tríada mayor de *aut in quo*:



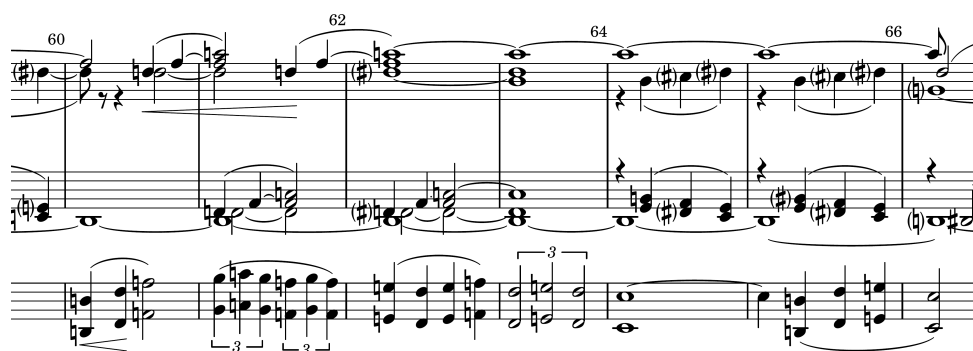
156. Ilustración: Fasciculus myrrhæ, cc. 34-36.

También en el c. 46, cuando el pedal cita la tercera ascendente inicial del *Pópule meus*:



157. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, cc. 46-47.

Y de modo especialmente claro en el c. 60, cuando el pedal cita la frase *aut in quo contristavi te* de modo casi íntegro:



158. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, cc. 60-66.

Todavía hay otra aparición significativa del intervalo de tercera. En el c. 58, por vez primera, aparece un motivo que será importante desde ahora hasta el final de la pieza. Consiste en dos intervalos de tercera por grado conjunto, superpuestos en movimiento contrario, y, por si fuera poco, la línea inferior está duplicada también en terceras paralelas:



159. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, cc. 58-60.

En *Deprecatio pro amico elongato* y *Deprecatio por filio in exilio vincto* la fuente melódica utilizada es la antífona *Ecce lignum Crucis*, de la liturgia de Viernes Santo:



160. Ilustración: Antífona *Ecce lignum Crucis*, del Viernes Santo.

La transcripción de la melodía gregoriana parte del valor de negra como equivalencia de la duración media de las notas en el original. Como ya he señalado, también es costumbre en el P. Donostia el cuidado al transcribir los quilismas o notas de paso, que en la práctica solesmense se traducen en una reducción del valor de la nota quilismática, y un aumento en la duración de la nota anterior. El resultado en la transcripción del P. Donostia es la figuración negra con puntillo seguida de corchea. Esto lo podemos ver, en *Deprecatio pro amico elongato*, en el c. 4; en el c. 9; y en los cc. 13-14.

Por último, hay que citar la presencia del himno *Crux fidelis*, con presencia principal en *Dulce lignum*. En cuanto himno, se caracteriza por la homogeneidad rítmica. Las melodías de los himnos deben ser aptas para acoger textos diferentes en forma de estrofas, por lo cual no

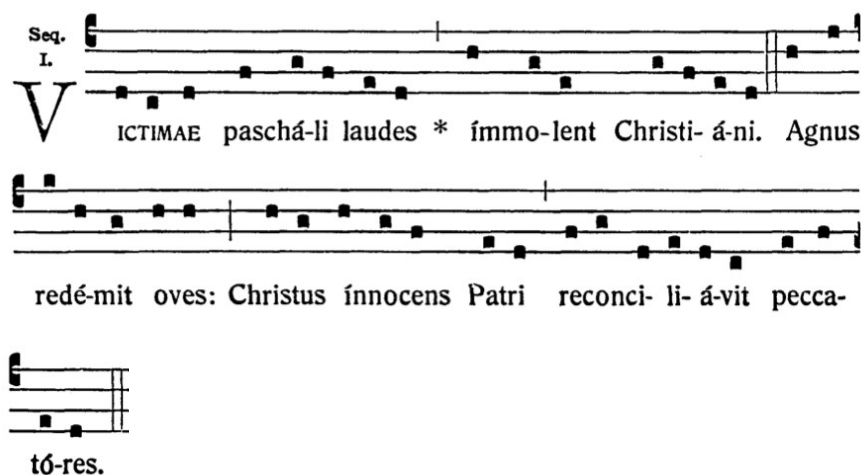


pueden contener demasiadas sutilezas rítmicas que lo dificulten. En el caso de *Crux fidelis*, es oportuno observar que la melodía gregoriana no contiene ningún signo de alteración rítmica del tipo episema, punto mora, quilisma o similares.

## Citas completas del canto gregoriano tardío

En el cuaderno *Ascensiones Cordis* hay una melodía que asume un protagonismo especial: la secuencia *Victimæ Paschali*. Esta famosa melodía aparece superpuesta a citas de fuentes gregorianas primitivas: en *Exsultatio Paschalis*, con el arranque de *Haec dies*; y en *Exsultemus et laetemur in Domino*, con el *alleluia* del ofertorio *Terra tremuit*. Frente a la gracilidad rítmica de estas últimas melodías, las citas de *Victimæ Paschali* se presentan en forma de pausada y solemne sucesión de notas de igual valor y ritmo más bien lento. El P. Donostia ha reflejado así la diferente naturaleza de las fuentes gregorianas. *Victimæ Paschali* es de origen posterior, datada ya en el siglo XI. También la relación entre texto y música es diferente, por cuanto se trata de una pieza silábica. De hecho, la secuencia *Victimæ Paschali* pertenece a la etapa de madurez del género, en la que se busca una relación más cercana entre texto y música<sup>804</sup>.

De esta melodía se extraen en *Exsultatio Paschalis*, primeramente, las dos primeras frases (c. 5-18):



161.

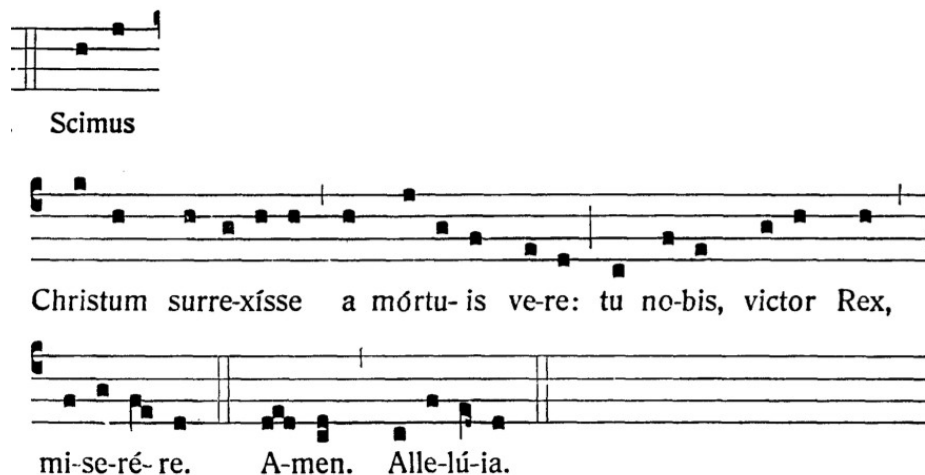
Ilustración:

*Victimæ*

*Paschali*, inicio.

804 Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, op. cit., p. 461.

La segunda aparición del *Victimae Paschali* cita la última frase de la secuencia, hasta *miserére*:



Scimus

Christum surre-xísse a mórtu-is ve-re: tu no-bis, victor Rex,  
mi-se-ré-re. A-men. Alle-lú-ia.

The image shows a musical score for organ. It begins with a short prelude labeled 'Scimus'. This is followed by a longer melodic line with lyrics: 'Christum surre-xísse a mórtu-is ve-re: tu no-bis, victor Rex, mi-se-ré-re. A-men. Alle-lú-ia.' The notation is on a single staff with square notes and rests.

Finalmente, en la coda conclusiva aparece el motivo del *alleluia* final (c. 37-38):



A-men. Alle-lú-ia.

The image shows a short musical phrase on a single staff. The first part is 'A-men.' and the second part, 'Alle-lú-ia.', is circled in red. The notation consists of square notes and rests.

Este motivo del *alleluia* conserva su función conclusiva en *Exsultatio Paschalis*.

Otra melodía de la etapa post-gregoriana utilizada por el P. Donostia en su segunda etapa es el himno *Pange lingua*, sobre el que se basa *Adoratio supplex et acclinis*. La ubicación litúrgica propia de este himno es la procesión de la solemnidad del Corpus Christi, pero también se usa en otras ocasiones.



162. Ilustración: Himno Pange lingua, Graduale Romanum de 1908.

No hay en esta pieza una presentación completa de la melodía. Por el contrario, el P. Donostia se recrea en el enunciado del semitono que identifica a la vez el arranque de la melodía y el color característico del tercer modo, de la escala frigia. Las citas de fragmentos melódicos más amplios ocurren en la voz aguda. La única intervención claramente temática fuera de la voz aguda es la del bajo en los c. 4-6, que presenta el tramo melódico correspondiente a las palabras *Pange lingua gloriosi*:



163. Ilustración: Adoratio supplex et acclinis, cc. 4-6.

En el ejemplo precedente se ve cómo en el c. 6 la voz aguda, a modo de *estrecho*, retoma en imitación las últimas líneas del motivo del bajo. Es el inicio de una presentación más o menos fiel de la melodía completa, que llega hasta el c. 22.

Por último, es necesario hacer en este apartado una referencia a una melodía que he citado antes: la antífona *Regina caeli, laetare*, que aparece en *Laetare Virgo Mater, alleluia*. Es la antífona mariana con que se cierra la celebración de Completas durante el Tiempo Pascual. El Padre Donostia tenía dos melodías a su disposición. La primera, más compleja:

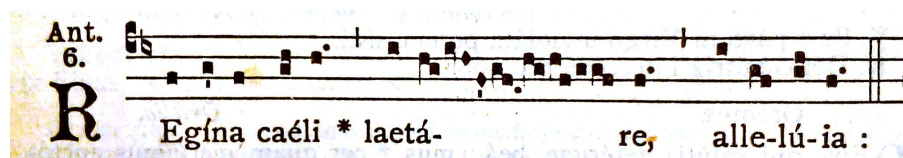


Ilustración 164: *Regina caeli*, *Liber Usualis* (1926)

Y la segunda, *in cantu simplici*, más sencilla. Esta es la que ha sido objeto de mayor popularización, y la que el P. Donostia utiliza en *Laetare, Virgo Mater*:



165. Ilustración: *Regina coeli in cantu simplici*, *Liber Usualis*, edición de 1926.

## Otras fuentes

*Dolens Sunamitis* y *Ne vocetis me pulchram, sed amaram* son los únicos casos del *Itinerarium Mysticum* en que el gregoriano no es la fuente principal de material melódico. En su lugar hacen aparición unos motivos breves y parcos de propia creación, a cuyo significado aludiré más adelante<sup>805</sup>. Ondarra observó semejanzas entre su tratamiento a modo de *leitmotiv* y los procedimientos de Marcel Dupré en *Le chemin de la Croix*<sup>806</sup>.

En *Tríptico* se encuentra uno de los casos de empleo de una melodía no gregoriana. Esta curiosa obra de circunstancias fue compuesta e interpretada con ocasión de los funerales de Alfonso XIII en Biarritz. Su primer movimiento consiste en una armonización de la Marcha Real española, tomada como símbolo de la grandeza terrena. Se presenta según la forma tripartita acostumbrada, con la sección central repitiendo la melodía en la subdominante, con una revestimiento sonoro más suave. Después de ella regresan los motivos gregorianos, para

805 Ver apartado *In festo VII Dolorum B.M.V.: la expresión del dolor*, pp. 464 y ss.

806 Ondarra, Lorenzo: “Dato melódico y composición en el P. Donostia”, *Aita Donostiari Omenaldia*, op. cit., p. 102.

expresar la realidad de la muerte (cita de la secuencia de difuntos *Dies Irae*) y la esperanza escatológica cristiana (antífona *In paradisum*).

En cuanto a la música popular, tan querida y estudiada por el P. Donostia, la única melodía utilizada en la segunda etapa es la famosa melodía popular navideña *Oi Bethlehem*. Aparece en *Pastoral* y en *Variations sur un Noël*.

*Oi Bethlehem* es uno de los villancicos más identificativos de la navidad popular vasca, y se atribuye al P. Donostia esta divulgación. Sin embargo, Ansorena aporta información específica sobre esta melodía y sobre la relación del Padre Donostia con ella:

*Oi Bethlehem* = Melodía tomada por el P. Donostia del cancionero de S. Hiriart, nº 137. La editó en 1915 y desde entonces adquirió categoría de prototipo de villancico vasco. Pero el mismo P. Donostia solía observar que él nunca lo había presentado como villancico vasco, pues conocía la versión editada en *Littérature Populaire de Gascogne* (París 1868) con el texto gascón *Léchom droumi*. César Franck lo incluye en *L'Organiste* (París 1896), como *Noel angevin*. En el cancionero religioso *Recueil de M. le Chanoine Pirio*, Maestro de Capilla de la Catedral de Vannes, aparece como canción para después de la comunión *Dieu de mon coeur*, melodía datada en 1762. Patri Urkizu en su *Bertso zahar eta berri zenbaiten bilduma* (1798) presenta la misma melodía con un texto profano euskérico, fechado en 1766<sup>807</sup>.

Riezu<sup>808</sup> nos informa de que la armonización efectuada en 1915 fue publicada en Madrid al año siguiente, dentro de las *IX Eguberri Abestiyak*<sup>809</sup>. Ese mismo año se refirió a ella en su serie de conferencias leídas en la Sala de la Filarmónica de Bilbao:

(...) villancico en 6/8, que es un verdadero modelo de construcción musical. Hay un pequeño diseño de cuatro notas, que redondea admirablemente la frases y presta una gran unidad a la composición. También en éste el sentimiento de alegría se desborda, pero, aun así, siempre conserva una mayor serenidad en la alegría<sup>810</sup>.

---

807 Ansorena Miranda, José Luis: "Procedencia de algunas melodías populares vascas", *Txistulari*, nº 164, 1995.

808 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia*, vol. I (Navidad), Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1960, p. 126.

809 Donostia, P. José Antonio de: *IX Eguberri Abestiyak, nueve canciones de Navidad, para coro unísono, con acompañamiento de órgano*, Madrid, Unión Musical Española, 1916.

810 Donostia, P. José Antonio de: *De música popular vasca*, conferencias pronunciadas los días 30 de abril y 2 de mayo de 1916 en la Sala de la Filarmónica de Bilbao. Bilbao, talleres de Jesús Álvarez, 1918. También en Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, tomo IV (conferencias), p. 67.

Esta armonización vuelve a publicarse en 1925<sup>811</sup> y 1931<sup>812</sup>. En la edición de *Pastoral* en TSM, en 1955, se refiere a esta melodía, en la que se basa la pieza, como *villancico popular bearnés*<sup>813</sup>.

---

811 Donostia, P. José Antonio de: *Eleiz-Abesti-Sorta, colección de 41 canciones, con acompañamiento, para las festividades del año*, París, B. Roudanez, 1925.

812 Plana, Mariano (ed.): *Selección de Cantos Religiosos Populares*, Tolosa, Laborde y Labayen, 1931.

813 *Tesoro Sacro Musical*, julio-agosto 1955, p. 31.

### 6.3.8. Melodía y armonía

La relación de la armonía con la melodía a partir de la segunda etapa reviste especial interés, sobre todo en el caso del canto gregoriano, dado que de éste último procede la inspiración para la nueva configuración de los acordes y sus movimientos. Cabe distinguir tres tipos de aproximación armónica al gregoriano.

Por una parte la estrictamente tonal diatónica, en la que las funciones tonales clásicas permanecen con claridad. Dado que la segunda etapa coincide en el tiempo con el respeto general de los compositores, y también del P. Donostia, hacia la naturaleza modal de cada melodía, sólo será posible la armonía diatónica y modal cuando la melodía gregoriana no lo impida.

En las composiciones de la segunda etapa del P. Donostia esta aproximación se da en *Laetare, Regina cæli, alleluia*. Predominan las tríadas mayores y menores, con una continua atracción entre los grados de dominante y tónica. Esta relación es reforzada por el añadido frecuente de la séptima menor a la dominante, que trae consigo la aparición del característico tritono y su inercia. A esto hay que añadir la presencia de sendas dominantes secundarias en los cc. 5 y 6.

Este ambiente clásico encuentra eco en el tipo de textura con que se presentan las armonías. Es una de las escasísimas ocasiones en que el P. Donostia adopta en su música de órgano el contrapunto del barroco tardío, en este caso con amplio uso del contrapunto invertible. Éste, no obstante la diferente procedencia estética y cronológica de los temas, no resulta problemático. El tema principal *Reina coeli* pertenece al repertorio post-gregoriano, y por ello más cercano a lo tonal. El segundo tema, el arranque del *alleluia* de la misa de Pascua, sí pertenece al repertorio primitivo, pero encaja bien con el primero sin quebrar la ortopraxis diatónico-tonal. Al igual que en tantos modelos de la segunda mitad del siglo XVIII, la compatibilidad polifónica entre temas y motivos simultáneos se asienta en los intervalos de tercera y sus inversiones. Esto puede comprobarse desde el arranque de la pieza:





Ilustración 166: Laetare, Virgo Mater, inicio.

Si la armonía diatónico-tonal dentro de la segunda etapa no fue la primera opción en cuanto al número de ocasiones en que fue adoptada, tampoco fue la primera en lo cronológico. Lo que encontramos en el arranque de la segunda etapa de la música de órgano del P. Donostia es un revestimiento más bien cromático de la melodía diatónica que, como he señalado en su lugar, está claramente inspirada en fórmulas gregorianas. Este contraste diatónico-cromático está en el fundamento de la primera composición conservada de la segunda etapa, la inédita *Épilogue-Extase*, y se manifiesta de diversos modos.

En la distribución entre melodía y acompañamiento se da una ambigüedad reflejada en la distribución entre teclados con su registración correspondiente. Es interesante observar la evolución que la propia música muestra en esta dualidad melodía-acompañamiento. En líneas generales, la dirección de esta evolución es clara. Comienza con una dicotomía en la que el carácter de ambos elementos está absolutamente definido y diferenciado respecto al otro. Después, poco a poco, la frontera entre ambos se va diluyendo, hasta que en la sección final apenas es posible distinguir una cosa de la otra.

Veamos el inicio, con su indubitable dualidad:

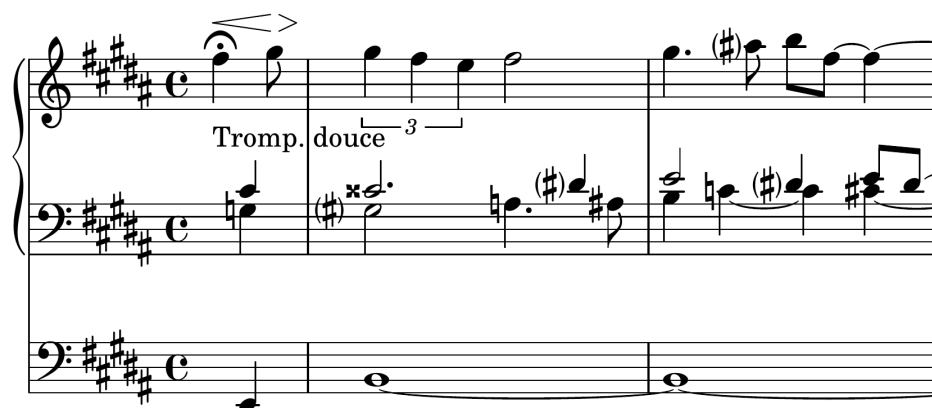


Ilustración 167: Épilogue-Extase, cc. 1-2.

La melodía, presente en el pentagrama superior, establece su primacía nada más empezar, con un calderón en solitario, durante el cual el compositor ha anotado con reguladores la única indicación dinámica de toda la pieza: una apertura y cierre del pedal de expresión.

En cuanto al registro, queda también clara la distinción, por cuanto la melodía se mueve en el registro agudo, y el acompañamiento, en el medio-grave.

Hay también un contraste especialmente claro tanto el aspecto armónico como en el régimen interválico correspondiente. La melodía sigue un movimiento perfectamente diatónico y conforme a los giros melódicos habituales en el octavo modo gregoriano. En este pasaje, todo el movimiento diatónico de la melodía consiste en ornamentar, en girar alrededor de una sola nota, que es el *fa* sostenido. Puede definirse, por tanto, como un pasaje estático.

El acompañamiento, en abierto contraste, asume en lo armónico un lenguaje cromático y realiza un ascenso gradual, en el que cada voz se va moviendo por intervalos de semitono. Además del carácter deslizante y dificultoso que se deriva del cromatismo, este primer pasaje del acompañamiento contrasta también con la melodía por la dirección general, por el impulso que guía a todas las voces. Si la melodía afianza la estabilidad de la nota principal haciendo que el movimiento gire alrededor de ella, el acompañamiento efectúa un desplazamiento en toda regla. Es un movimiento que se mueve siempre en la misma dirección, en sentido ascendente.

Esta distinción nítida entre melodía y acompañamiento comienza a difuminarse conforme este último va enriqueciendo su figuración mediante la imitación de motivos presentes en la melodía. Véase lo que ocurre a partir del c. 4:



Ilustración 168: *Épilogue-Extase*, cc. 3-6.

La mencionada evolución de la relación entre melodía y acompañamiento continúa en los siguientes compases, en los que éste último se debate entre una humilde figuración tranquila de sustento armónico y la imitación de motivos de la melodía. Pero estas indecisiones no impiden que el punto de llegada sea lo opuesto a lo que se veía en el inicio: un total desdibujamiento de la dualidad melodía-acompañamiento:



Ilustración 169: *Épilogue-Extase*, cc. 11-15.

Más obvio que la anteriormente mencionada amplificación del ámbito melódico en los cc. 2-3, es el alejamiento respecto a la estética gregoriana que encontramos en el c. 5, en la que la

alteración cromática de una nota da lugar a una cadencia plagal, con la subdominante tomada de la tonalidad homónima menor:

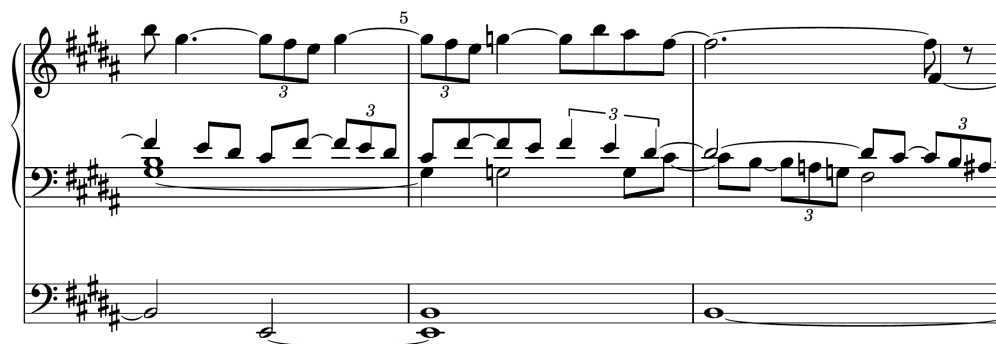
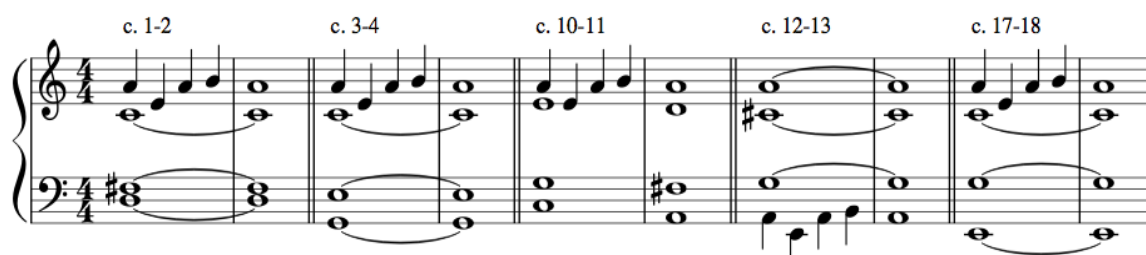


Ilustración 170: Épilogue-Extase, cc. 4-6.

En *Adoro Te, latens Déitas* el P. Donostia emplea una armonía que también está notablemente enriquecida por el cromatismo, si bien abundan más los movimientos melódicos y armónicos firmes. Nótese, por ejemplo, la oposición entre la ambigua sinuosidad del tenor en los cc. 1-2 respecto a la mayestática homofonía del c. 3. Algo similar ocurre entre los cc. 6 y 7-8.

*Preludio*, como se ha dicho, se caracteriza por una especial brevedad y concentración del material motivico. Por eso resulta interesante observar el modo en que el mismo motivo principal es tratado desde el punto de vista armónico. En el ejemplo siguiente presento de modo resumido el modo de armonización de sus sucesivas apariciones:



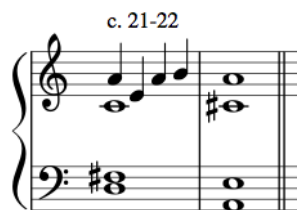


Ilustración 171: Preludio,  
reducción armónica.

En los ejemplos anteriores vemos que la nota *la* es tomada siempre como quinta del acorde de *re*, o como fundamental del acorde de *la*. Observamos también el empeño del compositor por reservar la estabilidad de la tríada perfecta para el final de la pieza (c. 22), rehuyendo hasta entonces el equilibrio armónico, mediante el uso de acordes de séptima en sus distintas inversiones. Es de notar que la única otra aparición de la tríada perfecta ocurre en la más inestable de sus inversiones: la segunda (c. 11).

Si en *Preludio* ya se detecta un deseo del P. Donostia de cambiar el cromatismo armónico por un diatonismo enriquecido por la preponderancia del intervalo de cuarta, es en *Gaudens gaudebo* donde se percibe un claro interés en reforzar el carácter modal y arcaizante de la melodía mediante el énfasis sistemático en los intervalos de cuarta y quinta justas.

Así, en el comienzo de *Gaudens gaudebo* las sucesivas entradas del tema gregoriano se suceden a distancia de quinta justa descendente. Esta frecuencia de cuartas y quintas justa aparece "condimentada" con frecuentes choques diatónicos de segunda y novena. De hecho, esta podría ser la razón para el *re*3 negra del c.4, que en las fuentes aparece sólo a partir de AC2. Su valor no puede ser motivico, dado que el arranque del tema gregoriano es claramente tético, con su decidido inicio en el primer grupo de cuatro semicorcheas. Pero sí puede ser un valor el choque de novena mayor que se produce con el *do*#4 corchea de la segunda voz.

Otro aspecto digno de mención es el contraste en el estilo melódico que se produce entre el tema gregoriano, en el que abundan los movimientos disjuntos de tercera y cuarta, y las partes libres de acompañamiento, concebidas con un claro predominio de los grados conjuntos (cc. 5-7; c. 9).

Sin duda uno de los casos más interesantes en cuanto a la relación entre el modo gregoriano recibido de la melodía y la armonía aportada por el P. Donostia es *Adoratio supplex et*

*acclinis*. La melodía utilizada es el himno *Pange lingua*, el único caso de melodía frigia en las obras para órgano del P. Donostia. Concretamente es un tercer modo gregoriano, o *deuterus auténtico*. En la escritura musical del s. XX el modo frigio se comprende principalmente como la escala menor natural con el segundo grado rebajado<sup>814</sup>. Es decir, para un compositor moderno habituado al sistema tonal, el color característico de este modo está en la segunda menor que se da entre la “tónica” y el segundo grado. Este intervalo característico es precisamente el que caracteriza al arranque de la melodía utilizada en *Adoratio supplex*: el himno *Pange Lingua*. Desde el principio el P. Donostia lanza su énfasis en tal especificidad:



Ilustración 172: *Adoratio supplex*, inicio.

Durante los cinco primeros compases se produce una dualidad interesante en el tratamiento armónico de este semitono. Después de la primera aparición en el c. 1, la respuesta de las tres voces superiores en los cc. 2 y 3 omite por completo la relación *mi-fa*, en un ambiente diatónico arcaizante producido por la serie de quintas paralelas entre las voces 1ª y 2ª:



En el c. 4 la respuesta al enunciado frigio del bajo vuelve a repetirse con una curva melódica idéntica en la voz aguda, pero adelantada en el tiempo (hasta el punto de superponerse con el motivo del bajo) y revestida de una armonía muy diferente. El carácter diatónico del c. 2 encuentra su oposición en el cromatismo del c. 4, que introduce el *do* y el *fa* sostenidos, multiplicando los movimientos por semitono, incluyendo el movimiento estrictamente cromático *do#-do* en la tercera voz. Tras este conato de disolución modal, en el c. 5 la respuesta de las tres voces agudas retorna expeditivamente al color frigio mediante la

814 Koechlin, Ch.: *Traité d'Harmonie*, Eschig, 1928, citado por Persichetti, Vincent: *Armonía del siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1985, p. 30.

introducción del *fa* natural en la segunda voz. Este *fa* choca con el *mi* del bajo, e incluso forma un provocador tritono con el *si* del tenor:



Ilustración 173: *Adoratio supplex et acclinis*, cc. 4-5.

Esta voluntaria oposición entre el diatonismo frigio y la sinuosidad del movimiento cromático la encontramos en más momentos. Véanse por ejemplo los c. 9-10 frente a los c. 11-12:



Ilustración 174: *Adoratio supplex et acclinis*, cc. 9-12.

Y también en los c. 19-23. Obsérvese aquí como la ensoñación cromática de los c. 21-22 da paso a un abrupto regreso, en el c. 23, a la severa modalidad frigia, con el choque directo de *fa* contra *mi*, amplificado además por el cambio de teclado al *Gran órgano*, dotado de mayor poder sonoro:

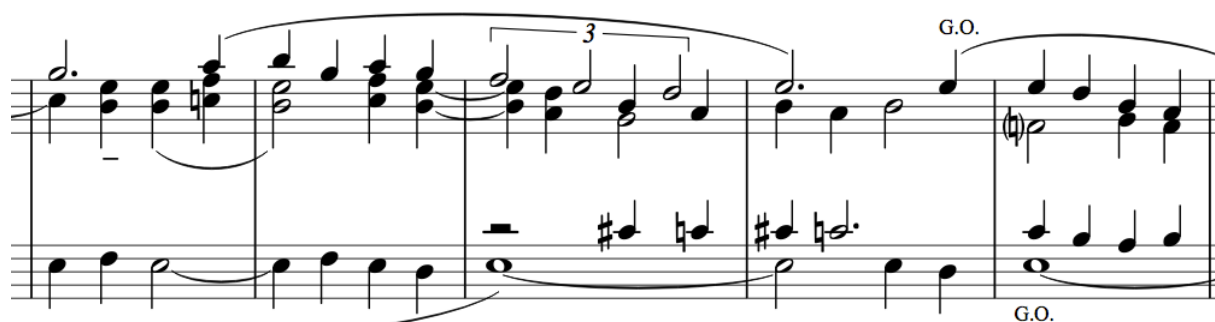


Ilustración 175: *Adoratio supplex et acclinis*: cc. 19-23.

Hasta ahora las notas extrañas al modo que han aparecido han sido *fa*#, *do*#, *re*# y *la*#/sib. De ellas, *fa*# y *do*# podrían considerarse no muy lejanas, si son comprendidas como capaces

-quiera potencialmente- de una mutación modal, convirtiendo el modo frigio en dórico (escala de *mi* menor natural con el sexto grado elevado). También el *re*# podría ser asumido como una *tonalización* del frigio, por su calidad de sensible de la tónica *mi*. Quedaría como absolutamente alejada el *la*#, que es introducido para crear un ascenso cromático en el c. 12, así como su enarmónico *sib* que encontramos en el c. 15.

Pero el punto máximo de alejamiento del origen diatónico frigio está en el c. 31. Aquí encontramos un *si*# como floreo del *do*# dentro de una armonía subyacente de *La*. Obsérvese que es en este momento cuando aparecen los registros graves del pedal, en 16', por vez primera en la pieza, recuperando el arranque frigio del *Pange lingua*:

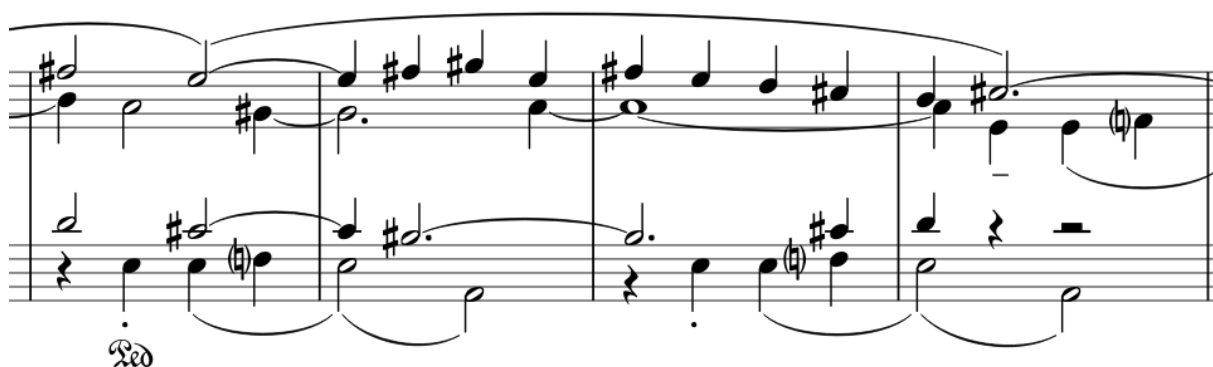


Ilustración 176: *Adoratio supplex et acclinis*, cc. 30-33.

Después de este momento se inicia un retorno suave y gradual hacia el modo frigio de origen. Hay una estabilización de la armonía y del movimiento melódico sobre el ostinato del pedal que enuncia el semitono frigio de modo incesante:



Ilustración 177: *Adoratio supplex et acclinis*, cc. 34-37.

En esta transición el *do*# queda como única nota extraña al modo, si exceptuamos el *fa*# del c. 41. cuya única intervención en esta sección parecería ser aumentar el efecto del semitono *fa*-



mi que va a protagonizar los cuatro últimos compases de la pieza. En el ejemplo siguiente se muestran los c. 40-45:



La oposición entre diatonismo modal y cromatismo que de modo tan extenso y colorista recorre todo *Adoratio supplex* se manifiesta de un modo mucho más esquemático en *Dulce lignum*. Aquí pueden distinguirse dos secciones diferenciadas en cuanto a la armonía. En la primera el ambiente melódico-armónico está dominado por el color pentatónico con el que arranca la melodía gregoriana. Hasta el c. 46, la armonía es absolutamente diatónica, sin presencia de ninguna nota extraña a la escala modal.

En la segunda, a partir del c. 48, se produce un cambio significativo del material armónico, con la introducción de frecuentes notas alteradas. Es de señalar que la última aparición del motivo principal es precisamente en forma alterada (c. 57):



Además de los contrastes diatónico-cromáticos que acaban de verse en los ejemplos precedentes, se da el caso también de tratar una misma melodía con dos lenguajes diferentes en composiciones separadas. Este es el caso de la entonación *Ecce lignum crucis*, que recibe un tratamiento opuesto en *Deprecatio pro amico elongato* y en *Deprecatio pro filio in exilio vincto*.

En *Deprecatio pro amico elongato* el lenguaje armónico es marcadamente cromático. Los movimientos melódicos de grado predominan en todas las voces, y entre ellos abundan los

semitonos cromáticos. La debilidad en las funciones tonales clásicas que se deriva de ello está acentuada por el uso de pedales armónicos (cc. 1-3; cc. 6-12; cc. 24-28). Esta composición contiene una gran riqueza en la organización del material musical, de la que trataré más adelante.

En un ambiente opuesto se sitúa *Deprecatio por filio in exilio vincto*. Su armonía es absolutamente diatónica, exceptuando dos momentos en que alguna nota ornamental introduce un cambio de color puntual. El *fa*# del c. 14 proviene de la propia melodía gregoriana, que introduce el *si* natural (*fa*# en la transposición) en la palabra *Venite*. Por su parte, el *sib* de los cc. 19 y 20 sí es una aportación del autor, con el fin de crear un ambiente de cadencia plagal. Es de señalar que este *si* bemol es introducido en el c. 19 mediante un cromatismo que no deja de resultar un tanto violento respecto al sereno diatonismo predominante en la pieza. La segunda aparición del *si* bemol (c. 20) es más convencional, dentro de una imitación estricta de las últimas notas de la melodía.

### 6.3.9. Relación texto-música

La expresión del sentido del texto mediante la música es una de las marcas de la música de órgano del P. Donostia durante la segunda etapa. El ejemplo de Tournemire en *L'Orgue Mystique*<sup>815</sup> viene de inmediato a la mente del observador, si bien hay que decir que no hay ninguna referencia al respecto en los textos del P. Donostia que he podido revisar (diario, artículos, conferencias, correspondencia). En todo caso, el P. Donostia sí entendía la función del órgano como comentario de lo que acontecía en el altar, y puede suponerse que la expresión musical de los textos estuvo presente en sus conversaciones con Tournemire.

En *Itinerarium Mysticum* esta expresión se materializa conforme al afecto predominante en cada uno de los tres cuadernos. Hay, no obstante, ocasiones en que el P. Donostia renuncia a este tipo de expresión, especialmente en los casos en que se sirve de procedimientos de escritura intencionalmente abstractos. Es el caso, por ejemplo, de *Dulce lignum*, donde se sirve de técnicas clásicas y abstractas como el *cantus firmus* y el coral. Hay que recordar que en este caso la melodía utilizada es un himno, *Crux fidelis*. Los himnos introducen una desconexión básica entre la música y el contenido del texto, desde el momento en que la melodía no se corresponde con un texto en particular, sino a lo sumo con un tipo de texto que cumpla ciertas condiciones meramente materiales, como el número de sílabas de cada verso.

Esta omisión explícita de la expresión del texto es, en todo caso, minoritaria en la segunda etapa del P. Donostia. Paso, a continuación, a ocuparme del aspecto predominante, la relevancia de las referencias metamusicales.

---

815 Ver p. 123.

## ***Ascensiones cordis: lucha y alegría***

El cuaderno *Ascensiones cordis*, para el tiempo de Pascua, se caracteriza por la alegría asociada a este tiempo litúrgico, y éste es el afecto predominante en sus piezas.

Por ello se explica bien que el ritmo de subdivisión ternaria que emana de la transcripción del gradual *Haec dies* se deslice fácilmente en *Exsultatio paschalis* hacia un ritmo evocador de la *giga*. El título de esta composición expresa con palabras propias lo dicho por el texto gregoriano, tomado del salmo 117:

Haec dies quam fecit Dominus:

*Este es el día que hizo el Señor:*

Exsultemus, et laetemur in ea.

*Exultemos, y alegrémonos en él.*

En contraste con este ritmo alegre y vivaz del ritmo de *giga*, que traduce el sentido textual de *Haec dies*, el contenido más conceptual y reflexivo de la secuencia *Victimae Paschali* se expresa mediante valores amplios y uniformes, en el estilo solemne del *cantus firmus*. La primera frase (c. 5-9) corresponde en el original gregoriano a este texto:

Victimae Paschali laudes

*Alabanzas a la Víctima Pascual*

ímmolent christiani.

*ofrezcan los cristianos.*

La segunda frase de la secuencia es citada en los cc. 10-18. En el original gregoriano esta frase se repite dos veces, enunciando una serie de oposiciones o paradojas que desde el punto de vista conceptual forman un grupo propio dentro del cuerpo textual de la secuencia:

Agnus redémit oves:

*El Cordero ha rescatado a las ovejas;*

Christus innocens Patri reconciliávit peccatóres.

*Cristo, inocente, ha reconciliado con el Padre a los culpables.*

Mors et vita duéllo confluxére mirádo:

*La muerte y la vida se enfrentaron en duelo admirable;*

Dux vitae mortuus, regnat vivus.

*Habiendo muerto el dueño de la vida, reina vivo.*

Es muy significativo que, inmediatamente después de esta frase gregoriana, que para el oyente avisado ha llevado aparejada la mencionada concatenación de oposiciones y paradojas conceptuales, la música introduzca un episodio que expresa también, con sus medios propios, una serie de contrastes. Es lo que ocurre en los cc. 18-21. Veamos cómo este contraste se realiza desde diferentes perspectivas:

	cc. 18 y 20	cc. 19 y 21
Dinámica	Teclado <i>Gran Órgano</i> (sonido más fuerte)	Teclado <i>Recitativo</i> (sonido más débil)
Registro	Sin pedal (base más clara, en 8')	Con pedal (base más profunda, en 16')
Melodía	Cita de <i>Haec dies</i> en movimiento directo	Cita de <i>Haec dies</i> en movimiento contrario
Armonía	Consonante: tríadas perfectas mayores	Disonante: cuatríadas con 7ª mayor

Para empezar, el episodio comienza en el c. 18 mediante una cadencia rota. La cadencia rota supone una resolución armónica inesperada. Así se percibe la armonía de *Do#*, después del acorde de *re#* con que termina el c. 17, que el oído tiende a comprender como dominante menor del primer modo gregoriano en *sol#*. Su resolución esperable, por tanto, era la “tónica” *sol#*. pero en su lugar resuelve en *Do#*. *Do#* incluye la nota *mi#*, que no ha aparecido antes en la pieza. Por tanto, el acorde de *Do#* en el c. 18 abre un ambiente dórico inexplorado hasta ahora, que queda reforzado por el cambio de teclado con la sonoridad más potente del Gran Órgano. En lo temático, como ya hemos señalado en la tabla precedente, aparece de nuevo la cita literal de *Haec dies*, que no escuchábamos desde la introducción inicial (cc. 1 y 3).

Por otra parte, la aparición inesperada de la tríada de *Do#* no deja de imprimir cierta violencia en el discurso musical, que inicia una serie de acontecimientos musicales que pueden ser referidos a los conceptos expresados o sugeridos por el texto. Esta cadencia rota por la aparición inesperada potente de la tríada dórica bien puede ser asociada con el estallido del “duelo admirable”. La sonoridad en los compases de “respuesta” (respectivamente cc. 19 y 21) adquiere súbitamente un tono más sombrío y profundo, debido a la intervención del pedal con su registración basada en 16'. El sonido se hace más débil por el regreso al teclado Recitativo. La armonía es significativamente más inestable y disonante, y el *Haec dies* aparece citado en movimiento contrario, añadiendo además una disonancia intencionadamente forzada al introducir, sin que la cita gregoriana lo exija, el *si#* del tercer tiempo que choca agriamente con el *si* natural del bajo. Esta acumulación de elementos musicales encuentra también su paralelismo en el texto: “muerte” (profundidad), dolor (disonancia), del caos (cita deformada por el movimiento contrario), y por todo ello, debilidad (sonoridad más tenue).

Frente a ello, la sonoridad limpia y sólida de la tríada perfecta, con su nueva y luminosa tercera mayor, parece alzarse como representación de la “vida”.

Este mismo contenido de lucha y contraste continúa siendo sugerido por el proceso de los cc. 22-27, en los cuales la textura se va volviendo progresivamente más compleja, variada e inestable, con la superposición del motivo rítmico de *Haec dies* en diferentes partes del compás, con la consiguiente inestabilidad de la acentuación. Subyace a todo ello la nota pedal *si*, que coadyuva eficazmente a la acumulación de tensión. En los compases finales del proceso (cc. 26 y 27), el regreso de la cita literal del *Haec dies* anuncia el regreso triunfal del *Victimae paschali* en la voz más aguda, pero esta vez en el teclado fuerte del órgano, el G.O.

Al igual que en otras piezas del ciclo pascual *Ascensiones cordis*, no tiene nada de casual que la coda de *Exsultatio paschalis* se base en el motivo del *alleluia* final de la secuencia *Victimae Paschali*. Muchas melodías gregorianas del tiempo de Pascua concluyen con un *alleluia*. En *Ascensiones Cordis* el P. Donostia asume repetidamente esta lógica para la organización temática de sus piezas, y también lo hace para edificar el clímax de su *Exultación pascual*: clímax en lo melódico (registro más agudo de toda la pieza); clímax en lo rítmico (repetición del *alleluia* en el c. 37 y amplificación en el c. 38); clímax en lo textural, mediante una acumulación que podríamos tildar de vertiginosa por la multiplicación de apariciones del motivo final de la célula *Haec dies* en las voces intermedias; y clímax en lo dinámico: *crescendo* que culmina en un fortísimo con un acorde final de siete notas, con la tercera mayor.

No tan profunda es la relación aparente entre texto y música de *Laetare, Virgo Mater, alleluia*. El motivo melódico principal corresponde a este texto:

Regina cæli, laetare, alleluia.

Reina del cielo, alégrate, aleluya.

Los elementos musicales aplicados por el P. Donostia en este caso son:

- Modo mayor, derivado de la melodía *Regina cæli*

- Notas en staccato
- Registración clara (combinaciones *huecas*<sup>816</sup> tanto para el armonio como para el órgano)
- Indicaciones de carácter presentes en las primeras versiones: *lèger et gai* (“ligero y alegre”) en AC1; *ligero* en AC2.

La relación de la música con el texto adquiere una exactitud especial, una fidelidad particular a la palabra como unidad literaria y musical, en *Sitivit anima mea ad Te*. En esta composición los motivos gregorianos son seleccionados siempre en relación a las palabras con las que están asociados. El autor demuestra una vez más su conocimiento de la naturaleza profunda del canto gregoriano, cuyo núcleo esencial está constituido por la unión de la palabra y la música. Así, cada motivo melódico seleccionado consta de todas y sólo las notas asociadas a la palabra o expresión verbal correspondiente: *pascha nostrum* (cc. 1-5), *ítaque* (cc. 6-9), *veritátis* (cc. 25-27). Como única excepción se alza el anteriormente mencionado final de *immolatus* (cc. 5-8), donde son omitidas las dos notas finales del original gregoriano, sin afectar apenas a la fisonomía del fragmento por tratarse de una redundancia melódica.

Cuestión distinta es el uso más libre que hace de los diversos *alleluia*. Es sabido que, en el canto gregoriano, los *alleluia* siempre representan una realidad particular, y su función textual no radica tanto en su inserción en una expresión conceptual como en su carácter de expansión jubilosa, a modo de confirmación o peroración. Esta mayor laxitud conceptual puede estar detrás de la libertad con que el P. Donostia se sirve de los elementos melódicos en el contexto particular de *Sitivit*. En todo caso, este uso ciertamente libre de los *alleluia* conclusivos nunca llega al extremo de unir o mezclar el material musical de dos *alleluia* diferentes. Aun aquí el P. Donostia se mantiene respetuoso con la unidad melódico-verbal.

---

816 En este caso, registración que hace sonar la música en dos octavas simultáneas, omitiendo las centrales: 8' y 2' (omitendo el 4'), 16' 4' (omitendo el 8').

## ***In festo VII Dolorum B.M.V.: la expresión del dolor***

El dolor es el afecto central en este cuaderno, que, como he señalado anteriormente, se caracteriza por una especial profundidad y coherencia en su estructura. En este apartado procede ocuparse de los medios específicamente musicales con los que el P. Donostia logra la expresión del dolor.

El primer intervalo melódico que se escucha en este cuaderno es una segunda menor, que por otra parte aparece con especial profusión a lo largo de toda la primera pieza: *Dolens Sunamitis*. También, por su deliberada similitud con ésta, en la última del cuaderno: *Ne vocetis me pulchram, sed amaram*. No es algo casual. Este intervalo, el más pequeño del sistema musical occidental, ha sido visto tradicionalmente como poseedor de un poder expresivo singular. En los sistemas antiguos de división de la octava en partes desiguales el cromatismo se caracterizaba en lo teórico por un desafío al orden de los conceptos, y en lo práctico imprimía una crudeza notable a la experiencia auditiva. La retórica musical barroca lo integraba en la figura musical llamada *passus duriusculus*, consistente en un intervalo conjunto aumentado o disminuido respecto a la referencia diatónica de la escala correspondiente<sup>817</sup>.

Cuando los intervalos por grado conjunto se agrupan de dos en dos, tanto por su relación de altura como por el modo de articulación, aparece lo que se ha llamado tradicionalmente *suspiratio*<sup>818</sup>. En el siguiente ejemplo puede verse la *figura suspirans* que recorre el coral *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 618, con que se abre el ciclo de la Pasión del *Orgelbüchlein* de J.S. Bach<sup>819</sup>:

---

817 López Cano, Rubén: *Música y retórica en el barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 165.

818 López Cano, Rubén: *Música y retórica en el barroco*, op. cit., p. 198.

819 Radulescu, Michael: *Le opere organistiche di J.S. Bach. Orgelbüchlein*, Cremona, Editrice Turris, 1991, p. 298.





Ilustración 178: J.S. Bach: O Lamm Gottes, BWV 618, inicio.

Otro caso especialmente significativo de expresión del dolor en la obra de Bach es el del primer coro de la cantata BWV 12. En 1862 Franz Liszt se inspiró en el ostinato cromático que allí aparece para escribir sus *Variaciones sobre Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (“Lágrimas, lamentos, inquietud, temor”). Esta obra muestra semejanzas con las piezas inicial y final del cuaderno *in festo VII Dolorum*. En el comienzo de la obra podemos ver el descenso cromático y los silencios regularmente espaciados:



Ilustración 179: F. Liszt: variaciones sobre Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, inicio.

Y unos compases más adelante vemos el uso de la síncopa-retardo de un modo no lejano al que encontramos en *Dolens Sunamitis*. Observemos, por cierto, la indicación *dolente*.



Ilustración 180: F. Liszt: variaciones sobre Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, inicio de la primera variación.

El elemento principal es el tetracordo descendente, que se presenta sucesivamente con diferentes reparticiones interválicas y rítmicas.

En el segundo ejemplo mostrado, el inicio de la primera variación de Liszt, se ve con más claridad el motivo melódico alrededor del cual están construidas las variaciones. Es el tetracordo descendente, que hace sonar la mano izquierda. Este mismo motivo es el material básico tanto de *Dolens Sunamitis* como de *Ne vocetis me pulchram*.

De acuerdo con las costumbres melódicas y armónicas de la época, en el caso de Liszt este tetracordo se asienta claramente sobre la relación dominante-tónica: de *fa* a *do*, y luego de *do* a *fa*. En el caso de *Dolens Sunamitis* no está tan claro el asiento tonal. El motivo básico es un tetracordo en cuanto consistente en cuatro sonidos, en cuatro notas consecutivas y adyacentes. Pero la irregular distribución de tonos y semitonos hace que el trazo melódico no forme necesariamente un intervalo de cuarta justa, como en el mencionado ejemplo de Liszt.

La primera presentación del tetracordo ocurre entre los cc. 1 y 4. El ritmo es negra-blanca, *alzar-dar*. El tetracordo aparece dos veces. Primero *si-la#-la-sol*, y después *si-la#-la-sol#*. En esta segunda aparición, el *dar* del *la#* está ornamentado con un retardo en ritmo yámbico (corchea - negra con puntillo) que adquirirá cierta relevancia a lo largo de la pieza. En el siguiente ejemplo las notas ornamentales aparecen en tamaño pequeño, y las estructurales en tamaño normal:



Ilustración 181: *Dolens Sunamitis*, inicio, reducción melódica y rítmica.

Veamos ahora cómo en los cc. 5-6 el tetracordo modifica sus intervalos. Ahora se compone de *si-la-sol#-fax*, e introduce unas apoyaturas que llegan a formar intervalos bastante amplios. El ritmo ahora se ha modificado, y se convierte en un pulso de blancas, quedando la célula rítmica *alzar-dar* negra-blanca limitada a las dos primeras notas:



Ilustración 182: Dolens Sunamitis, cc. 5-6, reducción melódica y rítmica.

Antes de que el tetracordo aparezca de nuevo en la voz aguda, es presentado en la voz intermedia (c. 6-9), sucediéndose las dos fórmulas rítmicas empleadas hasta ahora: primero el *alzar-dar* en negra-blanca, y después el pulso de blancas:

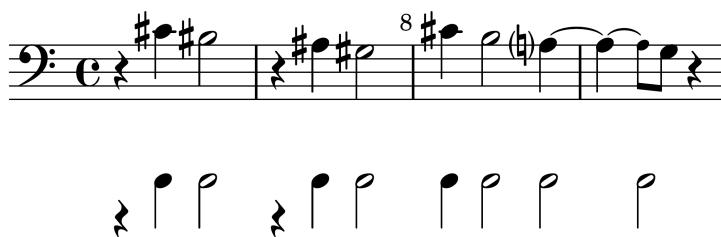


Ilustración 183: Dolens Sunamitis, cc. 6-9, reducción melódica y rítmica.

En la anacrusa del c. 9, superpuesto a modo de *estrecho* sobre estos tetracordos de la voz intermedia, la voz aguda presenta el tetracordo por última vez en la primera sección, esta vez con el ritmo ampliado (sucesión *alzar-dar* en negras-blancas con puntillo). También hay una progresión creciente en las apoyaturas. En lo melódico los intervalos van creciendo (2ª - 4ª - 7ª); y en consecuencia las apoyaturas ascienden en el registro. Aunque de modo menos regular, también se crea una sensación de crecimiento en los valores, sobre todo al pasar del *do* (negra) al valor del *mi* (blanca ligada a corchea). El valor de la primera apoyatura *si* no es experimentado con tanta claridad, por el cambio armónico que se da en el *dar* del compás 9, que afecta a la percepción de más o menos unidad entre el *si* negra y el *si* corchea:



Ilustración 184: Dolens sunamitis, reducción melódica, cc. 9-11.

Veamos aquí el pasaje completo:



185. Ilustración: Dolens Sunamitis, cc. 6-11.

Acaba de verse cómo las apoyaturas en este último pasaje han visto modificada su posición rítmica ordinaria por medio de su anticipación (*do* y *mi*). Por esto quizá no sea tan claro usar el término apoyatura en el sentido habitual del término. Por la vinculación profunda que conservan estas *apoyaturas* respecto a las notas principales del tetracordo, creo útil mantener la expresión, en la línea de la *bordaduras incompletas* tipo *prefijo* descritas por Forte y Gilbert<sup>820</sup>.

A lo largo de esta primera sección hemos visto cómo el motivo doliente inicial, que empezaba compareciendo con la modesta fisonomía del grado conjunto, se ha ido desplegando hasta alcanzar el intervalo de 7ª, que no es sino la inversión del primer intervalo. Que este crecimiento no carece de significado es algo que se comprueba por el uso absolutamente preciso y ordenado que de este último intervalo se hace en los compases inmediatamente siguientes (cc. 11-14). Como trazando una recapitulación conclusiva de esta sección primera y principal de la pieza, la voz aguda repite el intervalo de 7ª, creando un desplazamiento melódico descendente, a su vez intensificado por el aumento final en las duraciones. Por supuesto, el eco de la ornamentación del tetracordo, tal y como se ha ido viendo en los compases precedentes, no está ausente:

820 Cf. Forte, Allen y Gilbert, Steven E.: *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1982. Traducción española de Pedro Purroy Chicot: *Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 68 y ss.



186. Ilustración: Dolens Sunamitis, cc. 11-14, melodía.

Todavía hay otro elemento que coadyuva al efecto recapitulatorio de este pasaje. Por primera y última vez el tetracordo aparece duplicado, al intervalo de décima (cc. 13-14). Esto acontece en la voces 2ª y 4ª (pedal), de modo simultáneo a las dos últimas 7ª mayores de la voz aguda. Todo ello puede verse en la partitura general, pero por mayor comodidad extraigo a continuación esta significativa aparición:



Ilustración 187: Dolens Sunamitis, cc. 13-14, reducción.

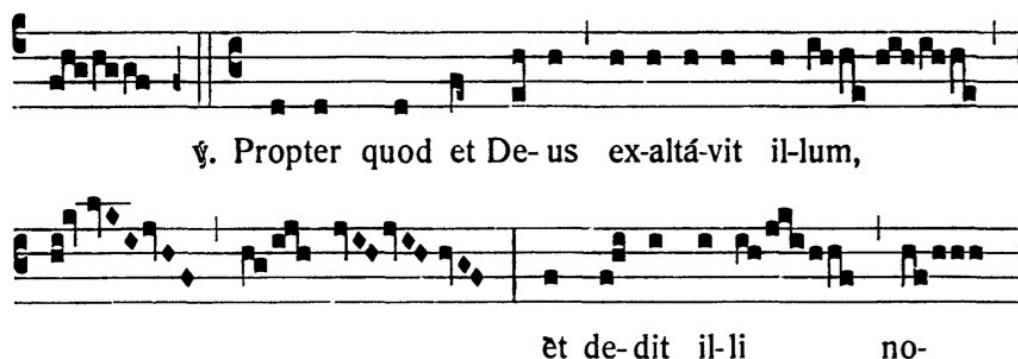
Es en este momento cuando finaliza la primera sección de *Dolens Sunamitis*. Ya sólo resta una última aparición del tetracordo, que llegará en los cc. 21-22.

Un segundo elemento usado para la expresión del dolor es el acento desplazado. Primero, en los cc. 1-14, mediante la ubicación del motivo de segunda en lugares diferentes del compás, especialmente a partir del c. 5. Más tarde, a partir del c. 15, con el empleo continuo de síncopas sobre la nota *sol* en la mano izquierda.

### ***Adoro Te, latens Deitas***

En *Adoro Te, latens Deitas* hay un pasaje en el que el afecto expresado no es el dolor, sino la alegría. La alegría es un afecto contrastante, divergente respecto al ambiente general del cuaderno *In festo VII Dolorum*, lo cual se refleja en el modo especialmente enfático con que se expresa. Tal énfasis estaba ya presente en la melodía gregoriana utilizada: el gradual *Christus factus est*, del Jueves Santo. Es el momento de la melodía gregoriana en que el texto dice *propter quod et Deus exsultavit illum* (“por eso Dios lo exaltó”). El sentido jubiloso, ascendente, de este pasaje queda reflejado en un ascenso tan vigoroso que llega a requerir un

cambio de clave. Sigue un melisma muy amplio, intencionadamente desproporcionado respecto al estilo general de la pieza:



188. Ilustración: Gradual *Christus factus est*, inicio del versículo.

El tratamiento de este pasaje ocurre en los c. 23-35 de *Adoro Te, latens Deitas*. Ya una ojeada superficial nos permite percibir un cambio súbito en todos los órdenes. En cuanto a lo tímbrico y dinámico, se trata del único pasaje de toda la pieza que se toca en el teclado principal y generalmente más fuerte del órgano: el llamado *Gran Órgano* (G.O.), y esto además en el momento en que se añade la flauta de 4' en el G.O. y una lengüeta de 4' en el pedal, creándose así el momento de más fuerza sonora de toda la composición. En lo agógico, el tempo se acelera según la indicación *poco più mosso*. Y en lo que toca a la figuración, se rompe el tranquilo paso de negras y blancas que hasta ahora ha venido dominando la composición, y se despliega un flujo de corcheas que, unido a su posición en el registro agudo tanto del pedal como del manual, aporta un dinamismo completamente nuevo al pasaje.

### ***Deprecatio pro amico elongato***

Otro caso muy destacado de expresión musical del texto ocurre en *Deprecatio pro amico elongato*, que utiliza la antífona *Ecce lignum crucis*, del Viernes Santo. A continuación puede verse la antífona, en la que se señalan con círculos algunos motivos relevantes en *Deprecatio pro amico elongato*:



189. Ilustración: Antífona *Ecce lignum Crucis*.

El texto de esta antífona no es específicamente doliente. Más bien alude a la cruz de Cristo con un sentido de proclamación:

Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo. Venid, adorémoslo.

Aún así, en *Deprecatio pro amico elongato* cabría interpretar el marcado cromatismo del lenguaje armónico, así como lo sinuoso del movimiento de las voces, como un deseo de expresar en música, si no el sentido concreto de este texto, sí al menos el ambiente de dolor que prevalece en todo el ciclo *In festo VII Dolorum*. Hay no obstante algunos pasajes en concreto que merecen una atención especial.

### La palabra *Venite*

Observemos, para empezar, los compases 12-14. La melodía gregoriana está en la segunda voz, a resultas del cruce de voces que se ha producido en el c. 7. En este momento, la cita melódica gregoriana está cantando la palabra *venite*, “venid”. Es importante no olvidar que en este mismo momento la música del original gregoriano experimenta un importante cambio, por cuanto es el momento en que toda la potencia del coro responde a la anterior intervención del solista:

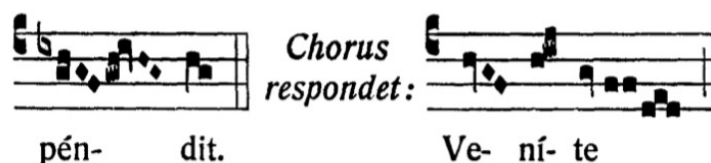


Ilustración 190: antífona *Ecce lignum Crucis*, entrada del coro.

Se trata de un momento especial. En el plano textual-conceptual, la respuesta del coro corrobora la proclamación hecha por el solista. La melodía gregoriana, en este punto, presenta dos rasgos claros que reflejan este sentido. Por una parte, en la sílaba acentuada “ní”, de *veníte*, se alcanza el clímax melódico de toda la pieza. Es el único *do* agudo que aparece en toda la antífona *Ecce lignum*. El carácter único, especial, de este *do* agudo es ampliado y compartido con la nota inmediatamente anterior, el *si* desde el que se alcanza dicho *do* climático. Por otra parte, las notas de la palabra *Veníte* forman el miembro de frase con más amplio ámbito melódico de toda la antífona: un ámbito de séptima desde el mencionado *do* agudo hasta el *re* grave.

El sentido de llamada de la palabra *venite*, “venid”, no queda sin reflejo en la elaboración organística. El autor parece querer expresar esta llamada dotándola de un matiz de apremio. Veáse la insistencia en la presentación del material musical que se da en los c. 12-14. Lo que se repite es el motivo “B” (c14, segunda voz). Este recurso a la reiteración motívica es inédito hasta este momento de la pieza.

La cita del miembro de la frase gregoriana que musicaliza la palabra *venite* se prolonga hasta el c. 22. Observemos que, dentro de esta misma frase y por lo tanto dentro de la mencionada resonancia apremiante de *venite*, volvemos a encontrar un segundo caso de insistencia o reiteración del material musical. Por otra parte, se trata del único pasaje no vinculado de modo directo a la melodía gregoriana que hay en la composición: el de los cc. 19-20.





Ilustración 191: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 19-20.

Esta vinculación de la musicalización gregoriana de *venite* con la idea de insistencia, de repetición, vuelve a quedar patente, todavía con más claridad, en los cc. 24-27. El motivo B, *venite*, con su característico ritmo de *quilisma*, se repite hasta cinco veces en un diálogo cerrado entre la segunda y la tercera voz. Este diálogo está intensificado en lo contrapuntístico por la técnica del *estrecho*, y en lo armónico por la politonalidad que se da entre las voces segunda y tercera:



Ilustración 192: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 24-27.

El motivo B, que ha sido objeto de repetición, es el que corresponde a la sílaba tónica de *venite*. Ya he señalado antes que es en este preciso momento cuando el original gregoriano alcanza su clímax: el único *do* agudo, precedido a su vez del único *si* natural. Este hecho no pasó desapercibido al P. Donostia. El clímax melódico gregoriano encuentra su reflejo organístico, aunque no en un sentido literal. El compositor capta el sentido intrínseco del clímax, y lo reconstruye con el material musical que él prefiere y encuentra útil en este

momento de la composición. La manera escogida es la continuación del ascenso melódico de la voz aguda, que había hecho su aparición en la segunda mitad del c. 8 superponiéndose a la melodía gregoriana. De este modo, la escritura organística de la pieza alcanza su clímax en el mismo lugar que sugiere la cita gregoriana, pero con otros medios: no con la nota gregoriana *do*, sino con la nota *sol* sostenido de la primera voz, en el c. 13. Añadamos a esto que en este momento (tercer tiempo del c. 13) se forma armónicamente una de las escasísimas tríadas perfectas de la pieza: la de *Do#*, en segunda inversión<sup>821</sup>:



Ilustración 193: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 12-14.

He llamado antes la atención sobre el cambio de altura que experimenta la nota *si* antes del *do* climático. Observemos de nuevo los compases 13 y 14. Los *si* sostenidos son la transposición del *si* natural del original gregoriano. Reparemos en que, en el c. 14, el *si* sostenido es duplicado: aparece en las voces segunda y tercera, llegando incluso a producirse unas octavas paralelas en la segunda parte del segundo tiempo del c. 14. Fuera o no intencionado este apartamiento respecto a la ortopraxis de la conducción vocal habitual, el hecho es que da como resultado una intensificación del *si* sostenido.

Otra de las características de la musicalización gregoriana de la palabra *venite* es, como he señalado, la especial amplitud de su ámbito melódico. El desarrollo organístico de esta referencia gregoriana acontece, como ya he señalado, entre los compases 12 y 22. He descrito el modo en que se traducía organísticamente el sentido de la palabra *venite* mediante la

821 Más adelante trataré de modo más extenso la relevancia estructural de las tríadas en *Deprecatio pro amico elongato*.

reiteración motivica. También me he referido a la expresión del clímax, con el papel relevantemente subsidiario del *si* natural, sostenido en la transposición. Falta la referencia a la curva melódica, al ámbito.

También aquí el P. Donostia prefiere extraer el sentido interno sin reproducir su manifestación externa original. En la antífona *Ecce lignum* hemos observado un ámbito de séptima dentro de la palabra *venite*. Más allá va el P. Donostia en su traducción al órgano. Si atendemos a la voz superior, el ámbito aquí es de una undécima, entre el *sol* sostenido climático del c. 13 y el *re*# del c. 22. Hay que añadir que, al igual que ocurría con la expresión del clímax gregoriano, también aquí la traducción se hace con medios propios. El *sol*# climático de la elaboración organística no pertenece a la melodía gregoriana, sino que es la culminación del ascenso de esta nueva voz aparecida en el c. 7 a la que me he referido anteriormente.

### **La palabra *adoremus***

Por último, hay otra palabra cuya representación musical es digna de mención: *adoremus*, que sigue inmediatamente a *venite* en el texto gregoriano. En el c. 23 arranca, en la primera voz, el segmento melódico correspondiente a la palabra *adoremus*, “adoremus”. Esta palabra trae aparejado un sentido de abajamiento, de humildad. Y en este punto de la composición (c. 23) se da un movimiento descendente del tejido musical, en varios sentidos. Por una parte, en cuanto al perfil sonoro general, mediante un lento arpeggio descendente, es decir, un tipo de *catábasis*. Por otra, observamos este arpeggio descendente termina en dos notas rebajadas, esto es, alteradas descendentemente: el *re* natural y el *sol* natural. Esto produce que las tres voces inferiores formen la tríada perfecta mayor de *sol*, que es el segundo grado rebajado respecto a la escala de *fa* sostenido mayor:



*Ilustración 194: Deprecatio  
pro amico elongato, c. 23.*

### 6.3.10. Formas

Las formas de las composiciones organísticas del P. Donostia en la segunda etapa son variadas, y dependen principalmente del modo en que se utilice el material melódico que, como se ha dicho, proviene principalmente del canto gregoriano.

#### Piezas monotemáticas

La mayoría de las piezas de la segunda etapa son monotemáticas. En estos casos la estructura viene dada por el hecho de que la única melodía es organizada en tramos, que a su vez fundamentan las correspondientes secciones.

#### *Gaudens gaudebo*

Uno de los casos en que esta fragmentación es más acusada es *Gaudens gaudebo*. La melodía que inspira esta composición, el *alleluia* final del ofertorio *Terra trémuit*, se fragmenta en tres motivos con ciertas variantes:

Motivo A:



Motivo A', que es el mismo motivo A cuando experimenta una pequeña mutación cuando se sustituye la tercera ascendente inicial por un intervalo de segunda:



Motivo B:



Motivo B', cuando el intervalo de segunda final se amplía a un intervalo de tercera:



Y finalmente el motivo C:



En el tratamiento de este material que se desarrolla en *Gaudens gaudebo* pueden definirse tres fases o secciones.

La primera (cc. 1-8) está constituida por apariciones completas del tema gregoriano. Las dos primeras en su forma exacta, tanto en la primera voz (cc. 1-2), como en la segunda voz (cc. 3-4). La tercera aparición presenta una mutación al inicio, no sólo por el añadido de la negra de carácter anacrúsico (c. 4, tercer tiempo) sino, sobre todo, por la conversión del intervalo original de tercera ascendente con el que se abre el tema, por el de segunda ascendente (c. 5, primer y segundo tiempos). La cuarta aparición del tema completo, con la que se cierra esta primera sección, presenta la singularidad de que el tema se inicia en la segunda voz y más tarde continúa en la tercera (cc. 7-8), incluyendo una pequeña mutación que hace concluir el motivo en la nota "final" o "tónica", dotándole así del carácter conclusivo del que carece la versión original del tema.

Sobre este mismo final conclusivo del tema gregoriano obtenido mediante mutación, en el tercer tiempo del c. 8, arranca la segunda sección. Esta segunda sección se caracteriza por la aparición no del tema gregoriano completo, sino de los fragmentos extraídos de él. Y la tercera sección comienza en el c. 12, y se caracteriza por la reexposición del tema con una arcaizante duplicación a intervalo de quinta inferior, que desemboca en el glosado del acorde final con un diálogo entre los fragmentos del tema presentados anteriormente.

En la figura siguiente presento en detalle la ubicación de los distintos motivos:

## Dos interludios

### a) Gaudens gaudebo

P. José Antonio de Donostia (1938)

Transcripción y edición: Raúl del Toro

Tema completo



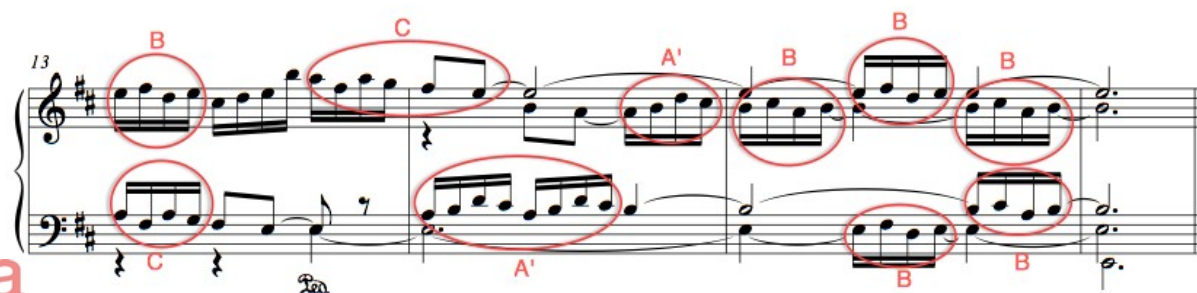
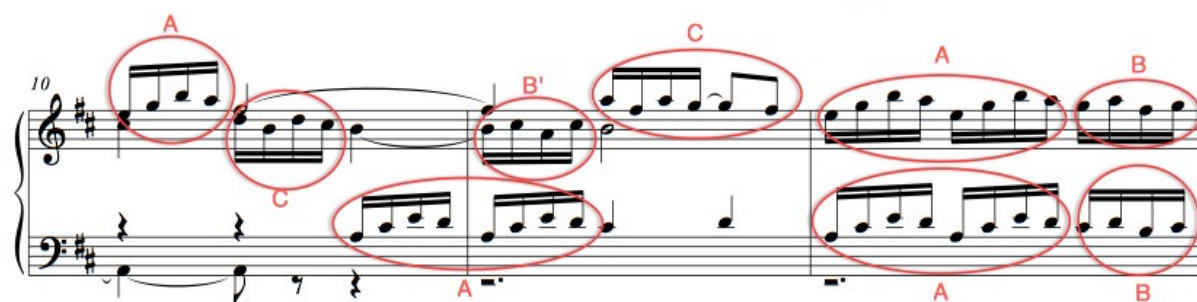
Tema completo



Tema completo con mutación inicial



Tema completo



Una simple ojeada a la partitura ya da una primera impresión sobre el desarrollo de la pieza. Se puede percibir una evolución desde las primeras apariciones del tema gregoriano, en las que la sensación de estabilidad, emanada de la presencia de un tema reconocible, se va transformando en algo más dinámico según se van añadiendo partes de acompañamiento, y según estas mismas partes van enriqueciendo su figuración rítmica. Encontramos esta secuencia de acontecimientos:

Primera aparición del tema (c. 1-2): en solitario, desprovista por tanto de obstáculos para rápida memorización por parte del oyente.

Segunda aparición del tema (cc.- 2-3): el único acompañamiento es la nota tenida que queda en la voz superior. Además, esta nota no es sino la mera prolongación de la última nota del tema en su primera aparición. Es un primer paso, muy sutil, en el camino hacia un mayor movimiento en la textura.

Tercera aparición del tema (cc. 5-6): ahora las partes de acompañamiento son dos, que a su vez establecen una progresión creciente al pasar del pulso de negras en el c. 5 al pulso en corcheas del c. 6. A esto hay que añadir la anacrusa ligada al tema en el último tiempo del c. 4. Esta anacrusa, añadida a partir de la segunda versión (AC2), introduce, por una parte, una variación respecto al carácter tético de la cabeza del tema, establecido con claridad en las dos entradas anteriores. Por otra parte, introduce un acento en lugar no esperado, donde el oyente espera ver reproducido el plácido decaer de las notas finales del tema, con su melodía descendiendo por grados conjuntos y valores crecientes.

Cuarta aparición del tema (cc. 7-8): El aumento de tensión y movimiento no se produce aquí por el incremento en el número de partes, que permanece en tres, ni por la aceleración del pulso o los valores rítmicos empleados. El paso adelante en la progresión lo producen las notas largas de la voz superior en el registro agudo, el tránsito del tema entre la segunda voz y la tercera, y la aparición en el mismo momento de este tránsito de un cromatismo especialmente significativo en el contexto claramente diatónico precedente. Este cromatismo, además, introduce el clímax melódico de toda la pieza (c. 8), clímax que ve reforzada su condición de tal al ser alcanzado por una progresión por grados conjuntos desde el *fa#4* (cc. 3 y ss.), una de las notas más graves del ámbito utilizado por esta voz.



Toda la energía acumulada de modo tan progresivo en los compases precedentes puede decirse que estalla en una fragmentación del tema, cuyos elementos se presentan por separado. Dentro de esta segunda fase, caracterizada por esta *explosión* del tema, podemos detectar también un punto culminante interno definido por la primera aparición de la figuración en semicorcheas en dos voces simultáneamente, cada una de ellas presentando un motivo diferente. Esto ocurre en el primer tiempo del c. 11. El oyente atento ya ha podido retener cada uno de los motivos por sus apariciones inmediatamente anteriores, y está en condiciones de valorar el significado de esta acumulación rítmica y temática. Inmediatamente después se reproduce la cadencia melódica final del tema, que da paso a la "reexposición".

Reexposición: a partir del c. 12, con el retorno triunfal del tema completo re-integrado y enriquecido por su duplicación a distancia de quinta, en clara evocación arcaizante de las técnicas polifónicas del *organum*.

Esta última aparición del tema no sólo es completa, frente a la disolución acaecida en la segunda sección, sino enriquecida. En efecto, la primera voz recibe una interpolación: la de las primeras seis semicorcheas del c. 13. Esta interpolación crea una notable sensación de rotundidad porque viene a prolongar el mismo diseño que traía el tema el tercer tiempo del c. 12, y en la misma dirección descendente que este traía (vid. primer tiempo del c. 13).

El reposo del tema en las dos voces que lo venían presentando se completa en el primer tiempo del c. 14. Aquí comienza un coda, que bien podría calificarse como peroración, dado el triunfante incremento de energía y convicción que se desprende, por una parte, de la incorporación de una cuarta voz; por otra, del nuevo diálogo de los motivos extraídos del tema, que ahora no tienden al caos disgregador por estar sujetos a la estabilidad armónica mediante la nota tónica prolongada en las dos voces extremas; por el detalle imitativo del diseño cadencial del final del tema en los dos primeros tiempos del c. 12; por la duplicación en octavas del motivo B (todo un lujo contrapuntístico y textural, en una pieza por lo demás tan concisa y económica en medios empleados); y finalmente por la adición de una quinta voz, en el grave, que aparece en las últimas versiones: AC3 y MSE, para órgano con pedales. Posee relevancia el uso del motivo B como material propio de la conclusión de la pieza. Como más adelante se observará, este mismo motivo desempeña también un destacado papel

de puntuación y conclusión en la última pieza del cuaderno, *Exultemus et laetemur in Domino*.

### **Sitivit anima mea ad Te**

Un caso especialmente elaborado de tratamiento de una sola melodía es *Sitivit anima mea ad Te*<sup>822</sup>. La melodía *Pascha nostrum* no es presentada íntegramente, sino dividida en la serie de sus motivos melódicos que, eso sí, son presentados en el mismo orden del original gregoriano. En la tabla siguiente se puede ver la estructura general de la pieza según tres parámetros: el material melódico, la evolución dinámica y los aspectos tímbricos que se derivan de la registración:

Comp.	1-4	5-7	8-9	10-13	14-17	18-24	25-26	28-30	31-39	39-44
Frag. Melod.	Pascha nostrum	immolátus	Alleluia I	progr. (Alleluia I)	ítaque	progr. -Final de ítaque -Alleluia I	veritátis	progr.	Alleluias finales	coda -Alleluia I -Veritátis
Din.	p expr. cerrada	Abrir expr.		Reg. Cresc.	cresc.		sonoro		c. 39: p	c. 44: pp
Reg.	Rec. 8' suave				+ viola de gamba	c. 22: + Bourdon 8; G.O. m.d.	G.O. ambas manos	c. 30: -Bourdon 8; Rec. ambas manos	c. 33: -Viola de Gamba	

cc. 1-4: inciso *Pascha nostrum*.

cc. 5-7: inciso *Immolatus* (c. 5-7), omitiendo las dos últimas notas del torculus resupinus final.

cc. 8-9: Motivo circular, que he llamado *Alleluia I*, para distinguirlo de los otros *alleluia* que aparecen al final de la pieza. Este breve diseño cadencial, tan semejante al motivo inicial de la melodía, y que se corresponde con la figura que en los siglos XVI-XVIII recibe el nombre de *circulatio*, es utilizado como módulo para las progresiones que sirven de enlace o *divertimento* respecto a las apariciones de la melodía: c. 10-13; 21-24. También como coda: c. 27-28; 39-41.

822 Véase la melodía gregoriana en pp. 431-432.

cc. 14-17: inciso *Ítaque*.

cc. 25-26: inciso *Veritátis*.

cc. 30 y ss.: *Alleluiae* finales. No reproduce el material melódico gregoriano de modo íntegro, sino que omite algunas notas con el fin de lograr un impulso melódico más dinámico y dirigido.

Es igualmente relevante el modo en que la jerarquía de las sucesivas cadencias de la melodía gregoriana se refleja en la puntuación musical de *Sitivit anima mea ad Te*.

La media barra que indica el final del inciso *Pascha nostrum*, y que sugiere una separación más bien discreta respecto a lo que sigue, encuentra su reflejo en la versión para órgano. En el c. 4 el órgano pronuncia con serenidad el final de este tramo melódico inicial. Este final aparece figurado con una redonda en la voz más aguda, pero el curso de la música mantiene el movimiento gracias a la inestabilidad armónica del c. 4. Este movimiento mantenido da paso de modo inmediato a la continuación de la melodía gregoriana en *immolatus* (c. 5).

Caso bien distinto es el de la barra completa que en el *Graduale Romanum* indica el final de frase después del primer *alleluia*, y con ello la necesidad de una pausa mayor. Aquí el órgano (cc. 9-10) refleja la importancia de esta puntuación introduciendo, además de una coma de respiración, una progresión (cc. 10-13) basada en el motivo circular del *alleluia I*. Esta progresión hace esperar hasta cuatro compases la continuación de la melodía gregoriana, que no llega hasta el c. 14, con el inciso *ítaque*. Es significativo, además, que esta melodía de *ítaque* aparezca una octava alta respecto a la altura esperada, es decir, se da un cambio significativo en el registro. También es de observar que este motivo melódico de *ítaque* no sólo no tiene una cadencia de reposo en el c. 17, sino que enlaza con una progresión que continúa el ascenso hasta el clímax alcanzado en el diseño melódico de *veritátis* (c. 25). El autor refleja así con claridad que, en la melodía gregoriana, a la conclusión del motivo *ítaque* se le supone una debilidad suficiente como para no cancelar el impulso que forma la unidad significativa *ítaque epulémur* ("por eso comamos"). Pero en el original gregoriano tampoco la detención después de *epulémur* es importante –sólo una media barra–, sino que el impulso continúa hasta *veritátis*. El órgano a partir del c. 18 no reproduce literalmente las notas del

original gregoriano, pero sí el carácter insistente de la musicalización gregoriana en *in ázymis*, impulso que se traduce mediante una progresión hacia el agudo.

La palabra *veritátis*, por lo tanto, es el final efectivo del texto musicalizado en el gregoriano, y lo que sigue no es más que la peroración aleluyática, característica de las melodías del Tiempo Pascual. Este carácter fuertemente conclusivo de *veritátis* lleva al Padre Donostia a introducir en el c. 26 una nueva figura rítmica: el tresillo de blancas, inspirado sin duda en el tórculus cadencial con episema que aparece en el original gregoriano. Sin embargo, él lleva más allá el carácter conclusivo de este tresillo/tórculus, y lo proyecta como elemento cadencial de toda la pieza: primero como final (c. 29) del descenso post-climático que ha empezado en el c. 27, y luego en los últimos compases de la pieza. Este final de la pieza presenta a su vez dos elementos significativos.

Por una parte, en los últimos cuatro compases se dan las únicas apariciones temáticas en la voz más grave, que durante toda la pieza ha tenido una evolución melódica casi nula, caracterizada más bien por largas notas ligadas de pedal armónico, interrumpidas sólo dos veces. Una (cc. 4-13), para introducir la ascensión por tranquilos movimientos de grado, diatónicos y cromáticos, que conducen hasta el clímax. Otra, si es que se puede considerar tal, es el mero cambio de registro, mediante salto de octava descendente (c. 29). Pues bien, después de estos precedentes aparece en el bajo el *alleluia I* (c. 41), e inmediatamente después el tresillo-tórculus de *veritátis* (c. 43).

Por otra parte, la aparición final del tresillo-tórculus acaece en la zona más grave del ámbito utilizado en la pieza, y se opone a la primera aparición de este diseño (c. 26), que tenía lugar en la zona más aguda. Es interesante observar que las tres apariciones de este tresillo forman un descenso en octavas sucesivamente descendentes (cc. 26, 29 y 43), y que este descenso en el registro acústico se relaciona con un descenso en la tensión armónica:

c. 26: armonización con un acorde de paso, como es la segunda inversión de la tríada de *do* menor como subdominante menor de *Sol*, que, ayudado de una reinterpretación enarmónica (*mib* por *re#*), resuelve a modo de cadencia rota sobre *mi*, relativo menor de *Sol*.

c. 29: armonización con un acorde de resolución, pero débil, como es en el c. 29 la primera inversión de la tríada de *mi*, precedida en el c. 28 por una armonía muy similar, sólo coloreada con sabor pentatónico mediante la mutación del diseño *alleluia I* (*re#4* y *do#4*).

c. 44: armonización como fundamento de la tríada tónica en estado fundamental, que es acorde de resolución conclusiva, aunque introducido por un suave retardo de semitono en la 3ª voz, que conserva el ambiente de extrema sobriedad y calma melódicas que caracterizan toda la pieza.

### ***Fascículus myrrhae***

*Fascículus myrrhae* es una pieza construida concienzudamente sobre el material melódico del *Pópule meus* gregoriano. Las citas melódicas, más o menos completas, recorren la pieza de principio a fin en todas sus voces. En otros lugares de este trabajo me he servido de tablas para mostrar la evolución temática de diversas piezas. En esta ocasión lo abigarrado del tejido temático impide recoger con exactitud todos los acontecimientos melódicos relevantes. Pero sí considero de utilidad resumir las grandes líneas del material musical, a fin de percibir con prontitud y claridad los perfiles generales de la composición. Lo recogido en la tabla siguiente es la evolución de diversos parámetros de la composición.

En la fila “Melodía” aparecen las referencias temáticas más importantes. Los segmentos melódicos son identificados de la manera señalada anteriormente<sup>823</sup>. Cuando la referencia aparece entre paréntesis significa que la cita es parcial o no exacta.

En lo que se refiere a la textura, dinámicas, etc., no he pretendido reflejar todos los detalles, sino sólo la curva general de la evolución en cada parámetro.

---

823 Ver identificación de los segmentos melódicos en p. 433.

	Sección 1		Sección 2		Sección 3	Sección 4	CODA
	c.1-8	c.9-16	c.17-26	c.27-33	c.34-45	c.46-68	c.69-88
<b>Melodía</b>	1A, 1B	(2A) (1B)	1A, 2A		(1A) (2A)	1A	
<b>Registr.</b>	Rec.		Rec.	G.O.	G.O. enganchado al Recit. sin Voz Celeste	Rec.	Voces humanas → Gamba sola
<b>Dinám.</b>	pp	cresc.  abrir expres.	pp → <i>cresc.</i> / <i>abrir expresión poco a poco</i>		<i>f</i> → p	pp	p → ppp
<b>Agógica</b>		mover un poco		mover un poco	<i>più mosso</i>	volver al tempo I	<i>più lento</i> → rall.
<b>Textura</b>	1 → 7 partes		1 → 6 partes		<u>Manual</u> a 6-7 partes. <u>Pedal</u> en 8as.	<u>Manual</u> a 4-7 partes. <u>Pedal</u> en unísono	<u>Manual</u> a 4 partes. <u>Pedal</u> en unísono.
<b>Ámbito</b>	unísono → 16 <sup>a</sup>		unísono → 16 <sup>a</sup> → 14 <sup>a</sup>		8 <sup>a</sup> → 25 <sup>a</sup> → 9 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup> → 26 <sup>a</sup> → 12 <sup>a</sup>	unísono → 17 <sup>a</sup>
<b>Centro tonal</b>	Si		Si → Re → Si		Re → Si+Sol	Si+Sol → Re → Si	Si

Uno de los medios para señalar la estructura de *Fascículus myrrhae* es el intervalo de segunda menor. El intervalo de segunda, en general, domina el primer miembro de frase del *Pópulo meus* gregoriano. El P. Donostia, al tratar esta frase, se muestra coherente con este espíritu melódico, y la armonía de los pasajes caracterizados por las citas de este primer miembro se va formando también mediante movimientos de grado conjunto, de modo casi exclusivo.

Ahora bien, hay un tipo de semitono que recibe una atención especial, e incluso un valor estructural: el intervalo de semitono cromático ascendente, especialmente cuando es aislado de cualquier contexto motivico más extenso.

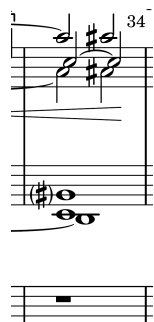
Veamos a continuación cómo la aparición desnuda y pausada del cromatismo ascendente nunca falta a su cita en los lugares estructuralmente más significativos, a modo de puntuación musical entre secciones.

Por ejemplo, en los cc. 15-16 la segunda voz canta *mi-mi#*, este segundo reforzado inmediatamente por su octava grave:



195. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, cc. 15-16.

La siguiente puntuación estructural acaece en el c. 33, y nuevamente es protagonizada por el cromatismo *la-la#*:



196.  
Ilustración:  
*Fasciculus myrrhæ*, c. 33.

En el siguiente pasaje de transición encontramos nuevamente el cromatismo ascendente, pero esta vez de modo algo más sutil, culminando un lento ascenso por semitonos. Obsérvese la mano izquierda, mientras el pedal se conduce en movimiento contrario y con intervallos comparativamente muy amplios:



197. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, cc. 44-46.

Este protagonismo estructural del cromatismo ascendente llega a su culminación al final. El último movimiento interválico de pieza es, ciertamente, el semitono *sol-sol#*:



198. Ilustración: *Fasciculus myrrhæ*, c. 88.

Otro elemento digno de señalarse en lo que toca a la puntuación es la nota *si*. La nota pedal *si* se mantiene de modo explícito o implícito a lo largo de toda la pieza. Como consecuencia de ello, los momentos de puntuación en los que se da una pausa en el discurso musical le permiten “volver a flote” como fundamento audible de todo el tejido armónico.

### ***Adoro Te, latens Deitas***

También en *Adoro Te, latens Deitas* el P. Donostia demuestra un esmero especial en la puntuación del discurso, en la separación de sus diferentes unidades.



Veamos en la tabla que se presenta a continuación una perspectiva general de la estructura. Los segmentos melódicos del *Christus factus est* los identifico mediante el texto que les corresponde. La tabla no recoge todo el detalle de los acontecimientos dinámicos y tímbricos, sino sólo los más importantes, que permiten captar el perfil general de la evolución del material musical.

	c1-7	c7-10	c10-20	c20-22	c23-26	c27-36	c36-46	c47-49	c. 50-57
<b>Segmento melódico</b>	Christus factus est pro nobis	[enlace]	obédiens usque ad mortem	[enlace]	[pre-imitación]	<i>propter quod et Deus exsultavit illum et dedit illi [nomen]</i>	quod est super omne nomen	[enlace]	[no]men
<b>Posición melodía</b>	1ª voz		1ª voz			4ª voz (pedal en 4')	1ª voz		3ª voz
<b>Registr.</b>	Rec.: Fondos suaves y Gamba	-Gamba	+Gamba	-Gamba	G.O.: Bourdon Fl[auta] 4	G.O.: Pedal: -16 -enganche a Rec. +lengüeta de 4'	Rec.: c. 41 + Voz Celeste Pedal: +16 +eng. Rec. -leng. 4'	Rec.: -Voz Celeste -Gamba	Rec.: +Gamba G.O.: (Bour. 8)
<b>Dinámica</b>	pp				mf		p	pp	p → pp → ppp
<b>Agógica</b>			apresurar un poco		poco più mosso			tempo-accel. un poco -rall.	

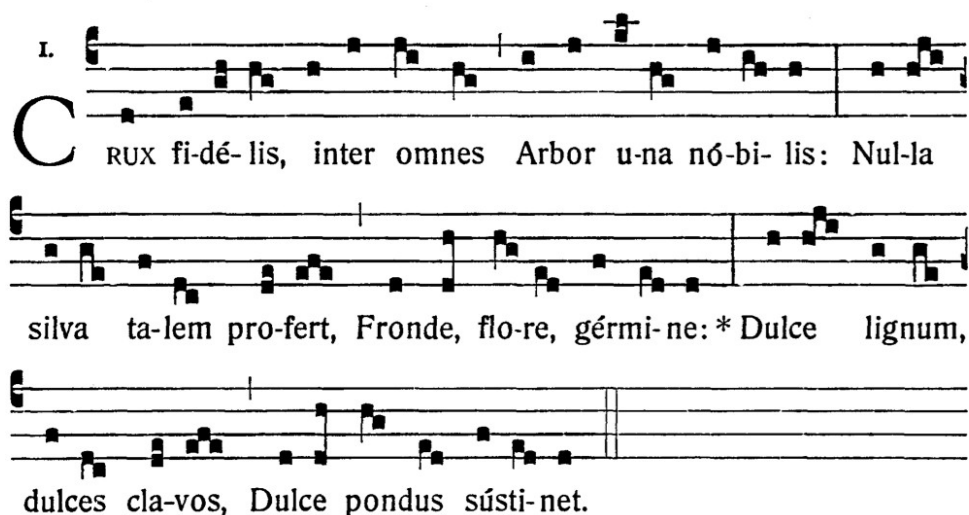
Los pasajes que se identifican como “[enlace]” son los momentos de puntuación del discurso. En ellos la cita melódica gregoriana se interrumpe como a modo de alto en el camino. Estos momentos de puntuación se distinguen del resto del discurso por su carácter homofónico, en forma de acordes de valores generalmente más largos que los predominantes en el resto del discurso musical con el que contrastan.

En la tabla se puede ver también con claridad cómo estos pasajes de puntuación siempre suponen una modificación de la sonoridad hacia un plano más suave y sutil, retirando el registro de Gamba y también la Voz Celeste, en el momento en que este último registro estaba sacado (c. 47). Dicho en otras palabras, la presencia de la cita gregoriana se asocia a la presencia del timbre de Gamba, y los intermedios o momentos de enlace contrastan por su predominio del timbre de Flauta. Bien es verdad que esto último no se ve con claridad en la

partitura, pero es algo que se deduce de la indicación inicial de la registración para el teclado recitativo: “Fondos suaves y Gamba”.

### *Dulce lignum*

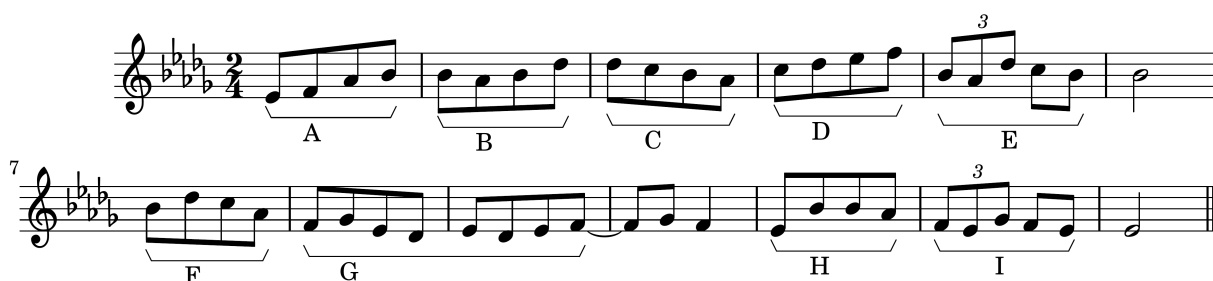
El material temático de *Dulce lignum* está extraído íntegramente del himno *Crux fidelis* de la liturgia de Viernes Santo:



I. **C** RUX fi-dé-lis, inter omnes Arbor u-na nó-bi-lis: Nul-la  
silva ta-lem pro-fert, Fronde, flo-re, gé-rmi-ne: \* Dulce lignum,  
dulces cla-vos, Dulce pondus sústi-net.

199. Ilustración: Himno *Crux fidelis*, del Viernes Santo. *Graduale Romanum* de 1908.

A continuación presento una transcripción simplificada de la melodía, en la que se identifican los motivos utilizados en *Dulce lignum*:



7

A B C D E  
F G H I

*Dulce lignum* se caracteriza por un uso exhaustivo del material melódico de la fuente gregoriana. Como muestra, a continuación presento los primeros 16 compases, con la identificación de las citas melódicas que aparecen en el acompañamiento.

In festo VII Dolorum B. M. Virginis

### 3. Dulce lignum

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Trompeta 8 + Oboe

G.O.: Bordón 8 + Salicional

Ped.: 16 + 8 suaves

**Quasi adagio** (♩ = 44)

G.O. *p*

*Libre, como preludiando*

5

*p*

9

*ligado*

*p*

Recit. (*Crux fidelis*)

13

En la tabla siguiente presento un resumen de los acontecimientos musicales. Los términos “motivos”, “tema” y “cabeza” se refieren a la fuente melódica principal, el himno *Crux fidelis*.

	c. 1-9	c. 10-40	c. 41-47	c. 48-54	c. 54-59
sección	INTRODUCCIÓN	TEMA: CANTUS FIRMUS	TEMA: CORAL		CODA
material	motivos	tema (3ª voz)	tema (1ª voz)		cabeza
timbre	fondos 8'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• lengüeta solista (tema)</li> <li>• fondos 8'</li> <li>• ped. 16'</li> </ul>	Gamba		
disposición	diálogo pedal -manual 4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• m.i.: tema</li> <li>• m.d.: motivos + parte libre</li> <li>• ped: cabeza, imitación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• tema (1ª voz)</li> <li>• partes libres homofónicas (2ª y 3ª voz)</li> <li>• doble pedal armónico</li> </ul>		
textura	4-5 voces	4 voces	5 voces		5 → 8 voces
tempo	Quasi adagio		Poco più lento		
dinámica	p				p → ppp
armonía	modal diatónica			cromática	

Como se puede ver, la estructura general de *Dulce lignum* es bastante clara. Hay dos secciones principales, a las que hay que añadir una introducción y una coda. La introducción presenta el tipo de escritura que va a caracterizar a la sección principal siguiente, y lo mismo ocurre con la coda que sigue a la segunda sección principal.

La primera de las secciones principales (cc. 10-40) es la más extensa de las dos. Evoca el venerable género organístico del *cantus firmus*, presentando el canto llano en valores largos y uniformes. Eso sí, se aparta de lo estrictamente tradicional en la elaboración de las otras partes. En lugar del contrapunto riguroso que se da en los modelos antiguos, encontramos aquí un juego motivico menos polifónico. En la mano derecha hay dos voces, de las cuales la primera, la más aguda, asume el protagonismo melódico encadenando citas motivicas, como se ha señalado en el ejemplo anterior. Por contra, la segunda voz de la mano derecha se conforma con un papel meramente subsidiario, destinado a completar las armonías. Por su parte, el pedal se limita a enunciar periódicamente la cabeza del tema gregoriano, menos en

una ocasión en que efectúa una imitación del segmento melódico del *cantus firmus* que está sonando en ese momento (cc. 19-20).

La segunda de las secciones principales (cc. 41-55) adopta también un estilo tradicional: el coral. Se asemeja a un coral en cuanto que el ritmo es especialmente pausado y regular, con una textura a 5 voces que se mantiene estable a lo largo del pasaje. Pero también aquí el autor ha querido apartarse algo de los modelos heredados, haciendo que las dos voces inferiores se constituyan en un doble pedal que forma intervalos de quinta justa. Es decir, hablando en propiedad la escritura coral está formada por las tres voces superiores, sobre la base del doble pedal en quinta que viene a significar una *hiper-arcaización* (evocación de los bordones medievales) de una escritura ya de por sí evocadora de lo antiguo como es el estilo coral.

### ***Deprecatio pro amico elongato***

En *Deprecatio pro amico elongato*, los momentos en los que podemos detectar articulaciones del discurso se corresponden con las divisiones fraseológicas del original gregoriano. El discurso musical es fluido, sin detenciones ni interrupciones importantes en el caudal sonoro. Las sucesivas unidades fraseológicas se van engarzando unas con otras de modo predominantemente continuo. En todo caso, sí es posible detectar el recurso a medios más sutiles para señalar los cambios de unidad fraseológica.

Uno de ellos es la tríada perfecta. Tengamos en cuenta que el material armónico de *Deprecatio pro amico elongato* se deriva del movimiento continuo y sinuoso que predomina en todas las voces. Esto produce que los “acordes” resultantes, que más precisamente podrían ser llamados simultaneidades armónicas, tengan una configuración diferente de la tríada habitual. Por esta razón las escasas tríadas perfectas (mayores o menores) que aparecen en la pieza merecen ser observadas con atención. De esta observación podemos deducir que sus apariciones puntuales, discretas, no carecen de función. Poseen, concretamente, una función de articulación. Hago notar que para las observaciones siguientes he considerado como tríadas las que poseen un valor mínimo de negra. Excluyo las tríadas de valor inferior, por ser resultantes de notas claramente secundarias en su función.

### Primera articulación (cc. 5-6)

Para empezar, lancemos la mirada sobre la aparición de la primera tríada, en el primer tiempo del c. 4. Es el acorde perfecto menor en estado fundamental, de *sol#*. Observemos su efecto dentro del contexto establecido durante los compases precedentes:



200. Ilustración: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 1-7.

Vemos cómo en el primer tiempo del c. 4 hay un cambio claro en el material musical. La mencionada tríada de *sol#* inaugura el nuevo segmento musical en el que detectamos además un cambio textural. En los compases 1-3 se venía dando una textura a tres partes, con tres planos rítmicos. En la primera voz, la melodía gregoriana; en la cuarta voz, el pedal armónico en *fa* sostenido; y en la tercera voz, el ritmo de corchea precedida por valor más largo, que imita el motivo A y que trae su distintivo rítmico del *quilisma*, al que he aludido anteriormente.

En el c. 4 se produce un cambio. La cuarta voz abandona la función de pedal armónico e inicia el primero de los dos únicos pasajes de la pieza en que la voz grave está dotada de movimiento. Son los compases 4 y 5. Este movimiento de negras es reforzado en su inicio por las quintas paralelas en que forma con la tercera voz (c. 4). Estas quintas paralelas, además, crean un movimiento contrario respecto a la primera voz, lo cual redundará en una mayor fuerza en el pasaje. El movimiento de la cuarta voz cesa en el c. 6 para retomar la función de pedal armónico, ahora en *do#*.

De modo que entre los compases 4 y 6 hemos encontrado en la escritura unos cambios reseñables. ¿Son casuales? Ciertamente no. Justamente entre los compases 5 y 6 está situado el primer cambio de unidad fraseológica. En el c. 5 termina el tramo melódico gregoriano correspondiente a *Ecce lignum Crucis*, y en el c. 6 comienza el correspondiente a *in quo salus mundi pepéndit*. Aunque este segundo tramo gregoriano no es citado literalmente, es perfectamente identificable su filiación respecto al pasaje correspondiente de la antífona *Ecce lignum Crucis*. Se omiten diversas notas ornamentales, pero se conserva la estructura melódica con su curva y evolución características. Entre estas dos unidades fraseológicas, la articulación se ha sugerido mediante un episodio contrastante en cuanto a su escritura (cc. 4-5), inaugurado por una armonía de tríada perfecta menor.

### Segunda articulación (cc. 11-12)

El siguiente punto de articulación fraseológica está entre los compases 11 y 12. Aquí finaliza el tramo melódico *in quo salus mundi pepéndit*, y da paso al tramo *Venite, adoremus*:



201. Ilustración: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 9-13.

A primera vista, aparte de la ligadura que indica en la segunda voz el comienzo de una nueva frase (c. 12), no aparece nada en el resto del material musical que indique cesura o articulación. La cuarta voz mantiene su pedal armónico en *do#*; la primera voz prosigue su ascenso cromático; y la tercera voz continúa con su carácter de parte libre o complementaria. Sin embargo, sí hay un hecho significativo: en el último tiempo del c. 11, justo en el momento de la articulación fraseológica, encontramos de nuevo la armonía de tríada, con un limpio



acorde de *Do#* en estado fundamental. Nuevamente la tríada, contrastante respecto al sinuoso ambiente armónico general, indica un punto relevante de la estructura.

### Tercera articulación (cc. 22-23)

Esta tercera articulación es la más clara de todas, por la interrupción completa del discurso musical. Tal interrupción se inicia en la voz superior con el cambio fraseológico, oportunamente indicado por la ligaduras de fraseo. En las demás voces se materializa con un silencio de negras, que sólo tiene equivalente en el inicio de la pieza. Sobre el significado del c. 23 ya he tratado en su lugar<sup>824</sup>.



202. Ilustración: *Deprecatio pro amico elongato*, cc. 22-25.

---

824 Ver pp. 475-476.

## Piezas bitemáticas

En las piezas que utilizan dos temas el modo de relacionarlos es diverso. En unos casos las apariciones de cada tema son sucesivas, y en otros sistemáticamente simultáneas.

### *Exsultatio paschalis*

*Exsultatio Paschalis* se estructura alrededor de las dos apariciones del *Victimae Paschali*. La cita del segundo tema, *Haec dies*, cumple una función algo secundaria. Primero ejerce como introducción, luego como episodio, y finalmente como coda. El ritmo troqueo con que se reviste el *Haec dies* es permanente durante toda la pieza, actuando de verdadero hilo conductor que sostiene la estabilidad del material musical.

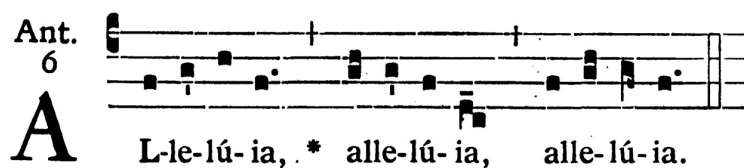
En la tabla siguiente se puede ver la estructura general de la pieza según cuatro parámetros: el material melódico, la evolución dinámica, la función desempeñada por cada sección y los aspectos tímbricos que se derivan de la registración:

Comp.	C1-4	c. 5-18	c. 18-21	c. 22-28	c. 28-35	c. 36-40
Material Melódico	Haec dies y derivado	Victimae Paschali	Haec dies Mov dir. / contr.	Libre (derivado de Haec dies)	Victimae Paschali	libre (derivado de haec dies)
Dinámica	p	p - mf - p	(f) / (p)	crescendo	(f)	más f - cresc - ff
Función	Introducción	Aparición temática	Episodio: contraste	Progresión: pedal si	Aparición temática	Coda
Registración	Recit.	Recit + Pedal 16'	G.O. man. / Recit. + Pedal 16'	Recit. + Ped. 16'	G.O. + Ped. 16'	G.O. + Ped. 16'

### *Gaudium plenum*

También son sucesivas las apariciones de los dos temas en *Gaudium plenum*. Se trata de los dos *alleluia* de la Vigilia Pascual.

El primero de ellos es de la comunión, la aún hoy bien conocida antífona en sexto modo. Es el que llamo *Alleluia 1*:



El segundo es el que se canta después de la Epístola. Lo llamo *Alleluia 2*:

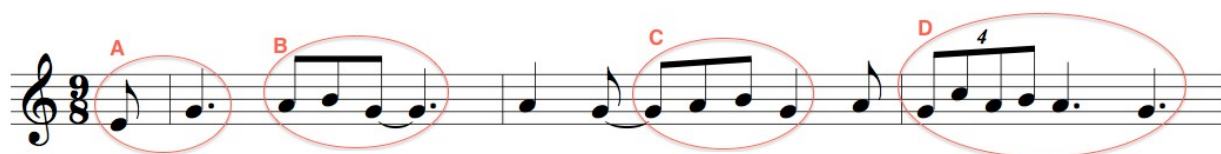
*Finita epistola omnes surgunt et celebrans incipit :*



*Et totum decantat ter, elevando vocem gradatim : et omnes post quamlibet vicem, in eodem tono repetunt illud idem.*

Las indicaciones litúrgicas de la interpretación son relevantes de cara a la comprensión de *Gaudium plenum*. Tal y como indica el texto latino, este *Alleluia 2* se canta tres veces, elevando la entonación gradualmente en cada una de ellas. En la práctica habitual esta elevación de la entonación se va realizando a distancia de semitono.

A continuación presento la transcripción y versión rítmica que de *Alleluia 2* hace el P. Donostia, identificando los motivos que extrae y a los que me referiré en las líneas que siguen:



En *Gaudium plenum* el P. Donostia reproduce esta estructura general, presentando *Alleluia 2* tres veces en alturas sucesivamente más agudas. Esta ascensión no se ajusta a la elevación por semitonos sucesivos, reflejada en los libros de acompañamiento más usados, sino con otra secuencia diferente. Así, la segunda aparición (cc. 8-10) está un tono por encima de la primera (cc. 3-5). Pero la tercera aparición (cc. 11-15) regresa a la tonalidad de la primera aparición, elevándola una octava.

El P. Donostia traduce de un modo particular en el órgano la elevación gradual de la entonación que es propia de *Alleluia 2*. Es sabido desde antiguo que la repetición elevada de

un mismo material musical se asocia a un sentido de aumento en la tensión expresiva. Podemos ver en *Gaudium plenum* cómo la elevación gradual del sonido se ve reforzada por otros recursos.

En primer lugar, observemos que la segunda presentación de *Alleluia 2*, al final del c. 7, se introduce en una relación rítmica respecto a *Alleluia 1* que actúa como introducción en estas dos primeras apariciones. La primera presentación de *Alleluia 2* en el c. 3 llega después de dejar que la última nota de *Alleluia 1* (el *sol1*) se prolongue por el espacio de cinco corcheas. Sin embargo, en la segunda presentación (c. 7) la primera nota de *Alleluia 2* se introduce cuando sólo han transcurrido dos corcheas en la última nota de *Alleluia 1*. Este mayor apresuramiento en la entrada se ve reforzado por la aparición sorpresiva del *sol2* sobre la penúltima nota de *Alleluia 1*, rompiendo el sosiego con que esta melodía se extingue por sí misma, e introduciendo un elemento de inestabilidad y expectativa que favorece la segunda presentación del *Alleluia 2* en su transposición un tono por encima.

Otro recurso para reforzar el aumento de tensión expresiva de la segunda presentación de *Alleluia 2* (cc. 8-10) respecto a la primera (cc. 3-5), es una mayor densidad en la figuración del acompañamiento. Al comparar, por ejemplo, el primer tiempo del c. 8 con el segundo del c. 3, encontramos en la tercera voz la aparición de tres corcheas en el lugar que antes ocupaba el ritmo negra-corchea. A este primer hecho que podríamos llamar “cuantitativo” se añade otro “cualitativo”. En el c. 3 el ritmo negra-corchea venía a ser una repetición, un eco del motivo A ya escuchado en el arranque de *Alleluia 2*. Pero en el c. 8 las tres corcheas anticipan el motivo B justo antes de que aparezca en la melodía, (c. 8, segundo tiempo, 1ª voz). Es claro que el hecho de anticipar lleva aparejado un mayor impulso de tensión y movimiento que el de repetir. Podría argüirse contra esto que el motivo B también había sido escuchado durante la primera presentación (cc. 3-5). Pero frente a ello está la presencia de *Alleluia 1* en los cc. 6-7 retomando su función introductoria respecto a *Alleluia 2*. Esto, junto a la transposición de todo el pasaje una segunda mayor alta (cc. 6 y ss.), da lugar a una cierta experiencia de *nuevo inicio* a partir del c. 6, a raíz de la cual el motivo B (primer tiempo del c. 8) se percibe más como anticipación que como repetición.

Vamos a comparar ahora el segundo tiempo del c. 9 con el tercero del c. 4. Encontramos en el c. 9, en la 3ª voz, el motivo B, donde en el c. 4 había un ritmo negra-corchea. A esto se añade que, en el siguiente tiempo (tercero del c. 9), aunque el ritmo de tres corcheas es rítmicamente igual que en el lugar correspondiente anterior (primer tiempo del c. 5), la modificación melódica es significativa. En el primer tiempo del c. 5 la tercera voz trazaba con las tres corcheas el motivo C, repitiendo en imitación la aparición del mismo motivo en el tiempo anterior (c. 4, tercer tiempo, 1ª voz). Se trataba nuevamente de una *repetición*. A esta repetición, cuya debilidad en cuanto a la producción de tensión o movimiento ya he comentado antes, se opone en el tercer tiempo del c. 9 un hecho más potente y dinamizador. No se trata ya de una anticipación, como en el c. 8, sino de otra repetición, pero de naturaleza diferente. Hasta ahora (c. 3 y c. 5) se había tratado de repeticiones en el sentido clásico de imitación, cuando la repetición se da en otra voz y en otra altura. Estas modificaciones propias de la imitación encuentran su significado en la referencia al modelo. Pero en este caso (c. 9) es una repetición en el sentido de *insistencia*: repetición exactamente igual, en la misma voz, con la misma altura. Esta modalidad de repetición sí tiene una clara potencia de cara a la aumento de tensión expresiva.

Otro momento en que se percibe un incremento de la intensidad expresiva lo encontramos en un sutil detalle melódico-armónico en el c. 9. En el primer tiempo, en la 2ª voz, encontramos el *re#3*, que supone una modificación cromática del *re3* anterior. Este cromatismo contrasta con la inmovilidad en lo melódico-armónico de las partes de acompañamiento que caracteriza al pasaje correspondiente anterior (c. 4, segundo tiempo).

La tercera presentación de *Alleluia 2*, a partir del c. 11, es el último estadio del proceso ascendente que estructura la pieza. Como he apuntado más arriba, esta es una elevación no ya “tonal” o “modulatoria”, como la anterior (transposición a la segunda superior), sino meramente acústica, elevando una octava la primera presentación. Pero esta particularidad es reforzada por el tratamiento de la melodía. Ya no se presenta siguiendo con exactitud la fuente gregoriana, como hasta ahora, sino que este tercer *Alleluia 2* es objeto de un enriquecimiento: primero, mediante la reiteración del motivo A característico de su arranque (c. 11), y segundo,

mediante una modificación rítmica que, asigna a todas las notas de la melodía el mismo valor de negra y las presenta como sínkopas sucesivas (c. 12-14).

El carácter de culminación del proceso ascendente se ve reforzado también por la nota pedal *do*<sub>3</sub>, que sustenta todo el pasaje, y que es ornamentada con su tercera inferior *la*<sub>2</sub>, de modo que constituye una suerte de ostinato del motivo A. El motivo A aparece también en la 2ª voz, y a partir del c. 14 también en la tercera, en movimiento de sextas paralelas.

Finaliza esta tercera presentación con el motivo D que cierra el *Alleluia 2*. En esta ocasión este motivo es modificado de dos maneras. Primero, porque en cuanto a lo melódico supone una versión abreviada o resumida del original tal y como aparece en c. 5 y c. 10. Segundo, porque lo vemos en valor de corcheas, rompiendo así la sucesión de negras sincopadas que ha caracterizado la tercera presentación de *Alleluia 2*.

Lo que sigue a esta tercera aparición de *Alleluia 2* es una coda, cuya característica es la concentración y economía motivicas. El motivo B fundamenta un diálogo entre las dos voces más agudas, mientras el pedal continúa su ostinato basado en el ritmo del motivo A.

En el c. 14 hace su aparición el ritmo de corchea-negra que no ha aparecido antes en la pieza, salvo de modo, muy ambiguo, con la corchea inicial ligada a la nota anterior. En el c. 14 (2ª voz, segundo y tercer tiempos) presenta con decisión su carácter tético, apareciendo como la inversión rítmica del motivo A.

### ***Laetare, Virgo Mater, alleluia***

Frente a la combinación sucesiva de los temas que ha podido verse en los ejemplos tratados hasta ahora, es digna de atención una composición en la que las citas gregorianas son presentadas de modo sistemáticamente simultáneo.

*Laetare, Virgo Mater, alleluia* constituye ciertamente un caso singular dentro de la obra para órgano del Padre Donostia, por exhibir un marcado carácter neo-barroco, de cuyas manifestaciones en el campo de la armonía he tratado en el apartado correspondiente<sup>825</sup>. La

---

825 Ver pp. 448-449.

pieza presenta dos secciones diferenciadas, con su división en el centro mismo de la composición: consta de 24 compases, y la segunda sección comienza justamente en el c. 12.

Además de *Regina cæli*, que ejerce de tema principal<sup>826</sup>, aparecen dos motivos extraídos del *Alleluia* del Domingo de Pascua:



Puede verse en la tabla siguiente un resumen de las apariciones temáticas:

	c. 1-2	c. 2-3	c. 4	c. 5-6	c. 8	c. 8-9	c. 10	c. 11
Voz 1	Regina cæli	Alleluia A		Alleluia A	Alleluia B			
Voz 2	Alleluia A	Regina cæli	Alleluia A			Alleluia B	Regina cæli	
Voz 3			Regina cæli					Regina cæli
Voz 4				Regina cæli			Alleluia A	

	c. 12-13	c. 13/1	c. 13/2	c. 14	c. 15	c. 16-18	c. 18-19	c. 19-20	c. 20-22	c. 23
Voz 1		Alleluia B		Alleluia B		(cabezaRegina cæli)	Alleluia B	Alleluia B		
Voz 2	Alleluia B		Alleluia B		Alleluia B	(cabezaRegina cæli)				
Voz 3			Alleluia B		Alleluia A		Alleluia A			Regina cæli
Voz 4				Alleluia A				Alleluia A	Alleluia A	aument.

Como se puede observar, cada mitad está identificada por el material temático predominante en ella. La primera sección (cc. 1-11) contiene seis apariciones del tema melódico *Regina cæli*. En la segunda sección (cc. 12-24) el *Regina cæli* está ausente, salvo su aparición justo al final de la pieza, en la voz del bajo.

La primera sección ofrece una fisonomía más rocosa y asertiva, que se deriva del protagonismo adquirido por el contrapunto invertible entre *Regina cæli* y *Alleluia A*. Este

826 Ver esta melodía en p. 445.

contrapunto invertible, especialmente por la configuración melódica del tema *Regina cæli*, posee un carácter conclusivo. Por contra, la segunda sección se identifica por el protagonismo de *Alleluia B*. Este motivo melódico ya había hecho alguna aparición discreta en la primera sección, pero es ahora cuando asume el papel de elemento predominante. A diferencia de *Regina cæli* y *Alleluia A*, que eran inequívocamente conclusivos, *Alleluia B* finaliza con un intervalo de tercera descendente, lo que le dota de un carácter más inestable y abierto al movimiento posterior. Este carácter abierto es el que encontramos en los cc. 12 y 13. A partir del c. 14, sin embargo, *Alleluia B* es combinado con *Alleluia A*. La fisonomía cadencial de este último lleva al autor a realizar ciertas mutaciones en *Alleluia B* para adaptarlo a ese carácter. Así es como se presenta en los cc. 14 y 15, así como en los cc. 18-20.

### ***Dolens Sunamitis***

*Dolens Sunamitis* puede ser incluida en el apartado de composiciones bitemáticas, si bien de modo menos claro que las anteriores. No utiliza citas gregorianas, y su material temático es esquemático: el tetracordo descendente es el primer tema, y las sínkopas sobre una misma nota el segundo.

Aunque no hay una señal gráfica explícita, la observación de la pieza muestra una división en dos secciones: la primera entre los cc. 1 y 14, y la segunda desde el c. 15 hasta el final.

Estas secciones no están vinculadas en el sentido habitual: no hay una reexposición, ni una zona central de contraste respecto a los extremos. Más bien puede entenderse como un desarrollo sistemático, incluso concienzudo, de las posibilidades contenidas en un material inicial realmente mínimo. Este material, que como he dicho anteriormente está enteramente orientado a la expresión del dolor<sup>827</sup>, gira alrededor de dos elementos.

Por una parte, hay un elemento melódico: el tetracordo descendente, compuesto por una sucesión en grado conjunto de intervalos de segunda. Estas segundas son mayores y menores, y están distribuidas de modo diverso a lo largo de la pieza. Por otra parte, hay un elemento rítmico: la síncope. El desplazamiento del acento natural que supone toda síncope se prodiga a

---

827 Ver pp. 464 y ss.

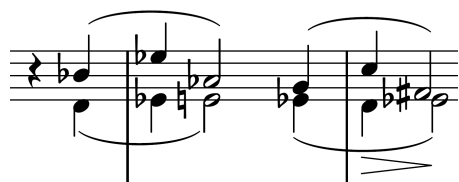


lo largo de toda la pieza, pero cuando la síncopa propiamente dicha se manifiesta en un estado puro es en la segunda sección.

Podemos decir que cada uno de estos dos elementos protagonizan una de las dos secciones de la pieza, aportándoles su personalidad característica.

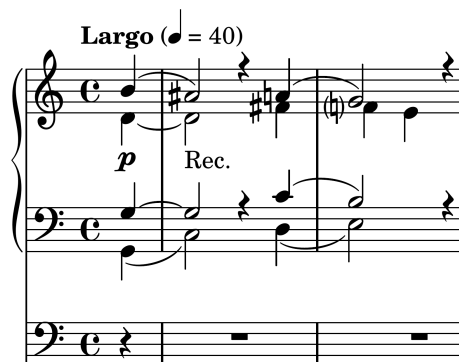
La primera sección, que podríamos calificar como expositiva, llega hasta el compás 14. Está dominada por el elemento melódico del tetracordo descendente, que asume diversas fisonomías en su distribución interválica interna, así como distintas ordenaciones rítmicas. Es una sección caracterizada por el movimiento y la inestabilidad, producidos en gran parte por la superposición de células melódicas claramente identificadas que hacen coincidir acentos simultáneos y contradictorios.

La segunda sección se extiende desde el c. 15 hasta el c. 27. En ella persiste el material de la primera sección, pero presentado de un modo diferente. Predomina el motivo de segunda descendente que, como he señalado antes, es una célula básica en la expresión del dolor, además del material primario del tetracordo. El tetracordo como tal sólo aparece una vez en los c. 21-22, en el pentagrama superior, con una fisonomía similar a la que había tenido en los cc. 5 y 6:



En esta segunda sección hace aparición un segundo elemento que la domina y la distingue de la sección anterior: la síncopa en estado puro. Una sola nota, el *sol*<sup>2</sup>, se repite de modo invariablemente sincopado desde el c. 15 hasta el final de la pieza, cerrándola, por cierto, en solitario, después del cese de las otras voces.

La distinción entre las dos secciones se lleva a cabo de un modo interesante, a través de varios medios. En primer lugar debemos atender a la textura. La primera sección comienza con cuatro voces simultáneas en escritura homofónica:



203. Ilustración: Dolens Sunamitis, cc. 1-2.

Mientras que la sección segunda da comienzo (c. 15) con una solitaria nota en la voz aguda, que espera la aparición sucesiva del resto de las voces, a modo de arpegiado lento. En este ejemplo se ve el paso de una sección a otra, en los cc. 14-16:



204. Ilustración: Dolens Sunamitis, cc. 14-16.

En este último ejemplo, además del cambio de textura, pueden observarse más cosas. Por una parte, la indicación de pianísimo (reforzada con el paso de la mano izquierda al teclado Recitativo), que indica un cambio de plano dinámico respecto al piano en que hasta ahora venía transcurriendo la pieza. Por otra parte, el *si* redonda ofrece un nítido carácter tético que, reforzado por su posición solitaria y relativamente amplia en cuanto a su valor (una redonda que se prolonga en el compás siguiente) contrasta poderosamente con el ritmo anacrúsico alzar-dar que ha predominado hasta ahora.

## Piezas multitemáticas

Las piezas que utilizan más de dos temas son muy pocas. En *Tríptico* la estructura en tres secciones absolutamente diferenciadas lleva aparejado el protagonismo de un tema diferente en cada sección. La *Marcha Real* española se presenta con grandes sonoridades y armonización llena, expresando, como apunta el propio autor en el autógrafo, las pompas mundanas. La realidad de la muerte es el referente de la segunda sección, a través del *Dies irae*, presentado en el registro grave con la misteriosa sonoridad del registro de campanas que poseía en su momento el órgano de Saint-Charles de Biarritz para el que fue compuesta. La sombría armonía del acompañamiento, con un acorde bastante disonante sobre un pedal de quinta mantenido todo el tiempo, acentúa el mismo afecto lúgubre. Finalmente, el *In paradisum* fundamenta la tercera sección, expresando la esperanza escatológica mediante la dulzura del registro Voz Celeste, el predominio de la región aguda y el ambiente armónico de modo mayor que se deriva de la propia melodía gregoriana.

En *Pastoral* también conviven más de dos temas, y de un modo particular. El tema principal es *Oi Bethleem*, que protagoniza las secciones A y A' de la forma ternaria que asume esta composición. En la sección central se apunta el inicio del *Puer natus*, combinado con un tercer tema de fisonomía única en la obra para órgano del P. Donostia. Es un amplio y bucólico solo de flauta armónica, de carácter libre y cadencial. Este solo sustituyó a una sección en ritmo de zortziko que estaba prevista inicialmente (TN1). El ambiente popular, que caracteriza a toda la *Pastoral*, se mantuvo en esta segunda sección. Pasó de un ritmo popular como el zortziko a una evocación campestre más poética y sofisticada, como el de la flauta que fluye solitaria y libre.

Puede citarse también, entre las piezas de tres temas, *Ne vocetis me pulchram, sed amaram*. Comienza reproduciendo casi literalmente el material de la primera pieza de su cuaderno, *Dolens Sunamitis*, y por lo tanto hasta entonces permanece bitemática. Pero a partir del c. 26 introduce el tema *Crux fidelis*, adoptando así cierto carácter de recapitulación del ciclo, pues esta melodía había aparecido en *Dulce lignum*.

Este mismo carácter de recapitulación, inspirado en las piezas con que Tournemire concluye cada cuaderno de su *L'Orgue Mystique*, se expresa de modo mucho más amplio y claro en *Exsultemus et laetemur in Domino*.

### ***Exsultemus et laetemur in Domino***

Desde el punto de vista formal, esta es sin duda la composición más compleja y variada de la segunda etapa. Riezu la introduce con estas palabras:

“Saltemos de júbilo y alegrémonos en el Señor”. Este *Final-Mosaico*, que dice el Autor, quiere ser una recapitulación de todo el contenido temático del cuaderno de Pascua; mas predominan dos temas litúrgicos: *Victimae Paschali* y *Haec dies*. Este Final mosaico “ha de ser ejecutado con libertad, con fantasía, sobre todo en aquellos diseños de semicorcheas, sin acompañamiento, que son una especie de recitado. Todo este cuaderno debe ser registrado con claridad, usando las mixturas, los juegos de 4 y 2, de modo que su ejecución ponga una nota de claridad, de alegría, en las festividades pascales” (comentario de “Música Sacra Española”, del Monasterio de Montserrat, donde se estampó el cuaderno con el título “*Itinerarium Mysticum. Tiempo Pascual*”)<sup>828</sup>.

### **Material temático**

Tal y como indica Riezu, esta pieza viene a ser un resumen o compendio de las fuentes melódicas que han ido apareciendo a lo largo del cuaderno *Ascensiones cordis*, con sus modos aparejados de tratamiento compositivo. Esta multiplicación de las citas melódicas evoca el modelo utilizado por Tournemire en las piezas conclusivas de cada uno de los Oficios de su *L'orgue mystique*. Dada la conocida cercanía personal y musical del P. Donostia con Tournemire, podemos dar por supuesta esta relación.

La naturaleza de mosaico que presenta *Exsultemus et laetemur* se refleja no sólo en la variedad de motivos melódicos que se dan cita dentro de la pieza, sino también en la variedad de motivos que conviven dentro de las mismas unidades de material melódico. Para mayor claridad, he asignado unas siglas a cada uno de los motivos que encontraremos. A continuación los presento según su orden de aparición.

---

828 Riezu, P. Jorge de: “Comentarios”, *op. cit.*

En primer lugar hemos de acudir al *alleluia* con que termina el ofertorio *Terra tremuit* del Domingo de Pascua. Este fragmento ya había sido utilizado en *Gaudens gaudebo*, y ahora vuelve a ser tomado como fuente de material melódico:

Domingo de Pascua: final del *alleluia* del ofertorio(OF)

Sin duda la melodía protagonista es la secuencia *Victimae paschali laudes*. Ya había sido utilizada en *Exsultatio paschalis*:

Domingo de Pascua: secuencia *Victimae paschali laudes* (SQ)

También el inicio del gradual *Haec dies* había sido utilizado en *Exsultatio paschalis*:

Domingo de Pascua: gradual *Haec dies* (HAEC)

El triple *alleluia* que se canta después de la Epístola en la Vigilia Pascual había aparecido extensivamente en *Gaudium plenum*. Ahora sólo se retienen las seis últimas notas:

Vigilia Pascual: final del triple *alleluia* de la Epístola (EP)



El *alleluia* de la comunión de la Vigilia Pascual, que había sido tratado ampliamente en *Gaudium plenum*, aparece de nuevo ahora:

Vigilia Pascual: *alleluia* de la comunión (AV)



El ciclo *Ascensiones Cordis* se abría, en el Preludio, citando el comienzo del versículo *Quoniam* del tracto *Laudate Dóminum*, también de la Vigilia Pascual. Esta brevísima referencia, que queda prácticamente reducida al giro de cuarta, aparece varias veces en *Exsultemus et laetemur*.

Vigilia Pascual: tracto *Laudate Dóminum*, inicio del versículo *Quoniam* (TR)



Citemos por último el primer *alleluia* de la comunión *Pascha nostrum*, del Domingo de Pascua. Este motivo había recibido notable atención en *Sitivit anima mea ad Te*:

Domingo de Pascua: primer *alleluia* de la comunión *Pascha nostrum* (AD)



Vemos por tanto que en *Exsultemus et laetemur* son recordadas las melodías que aparecen en todas las piezas del ciclo *Ascensiones cordis*, excepto en dos. Ni *Laetare, Virgo Mater, alleluia* ni *Adoratio supplex et acclinis* ven sus referencias melódicas aludidas en el mosaico final del ciclo.

A pesar de que su lenguaje musical se aleja voluntariamente de las costumbres compositivas de lo tradicional o lo académico, no dejamos de percibir un vínculo interno con la lógica formal clásica, concretamente con una de sus manifestaciones más arquetípicas: la forma ternaria. Podríamos describirla como una forma ABA'.

A se caracteriza por la estabilidad, la presentación de unidades de significado amplias y completas, con centros tonales estables. B, por su parte, establece un claro contraste, haciendo de la inestabilidad y el cambio la nota característica de su ambiente. A' recupera la estabilidad de A, con su mismo material temático y el mismo centro tonal, si bien variándolo ligeramente, aportándole un dinamismo interno mayor que le permite desembocar de modo convincente en la coda final.

Vamos a verlo a continuación de modo más detallado.

### SECCIÓN I (cc. 1-33)

Se caracteriza por la presentación amplia y completa de SQ. Lo cual se traduce en un carácter general de solidez, que se ve reforzada por un material musical también estable y homogéneo en las otras partes. Esta primera sección se subdivide en dos partes, cuya naturaleza se puede resumir de este modo:

	c. 1-18 (en la “tónica”)	c. 19-33 (en la “dominante”)
Mano derecha	<i>Continuum</i> de semicorcheas	SQ en canon de 2 voces
Mano izquierda	<i>Haec dies</i> (= HAEC)	<i>Continuum</i> de semicorcheas
Pedal	<i>Víctimae paschali</i> (= SQ)	(tacet, notas puntuales)

Podemos añadir algunos comentarios a este esquema.

En cuanto a la *registración* para órgano (lógicamente la registración para armónium es más simple), las semicorcheas reciben la sonoridad clara de los fondos de 4 y 2 pies y las mixturas. A la exposición del SQ se le asigna una trompeta de 8 pies, o bien una suma de fondos de 8. la cabeza de *HAEC* suena con los fondos de 8, 4, 2 y las mixturas del Gran Órgano. En la segunda mitad de la sección desaparece el color solista de la trompeta/fondos de 8 en el pedal, que da paso a una registración con base en 16', según el modo habitual de base armónica. Las semicorcheas se mantienen en los fondos y mixturas del Recitativo, y el canon sobre SQ asume los fondos y mixturas del Gran Órgano que antes hacían sonar *HAEC*.

En cuanto a la *presentación de los temas*:

SQ suena en un ritmo de negras regular y pausado, a modo de mayestático *cantus firmus*, incluso cuando es elaborado en canon en la segunda mitad de la sección. Es un canon en subdiapente, excepto en el primer inciso de la melodía, donde la imitación se produce a la tercera inferior, seguramente para evitar las octavas paralelas que surgirían en la imitación subdiapente (c. 20)

El inicio de *HAEC* es transcrito con el mismo ritmo ternario que encontrábamos en *Exsultatio paschalis*. Nuevamente encontramos la intensificación del color lidio mediante la elevación de la tercera nota del motivo. Nos remitimos a las observaciones formuladas al respecto de *Exsultatio paschalis*<sup>829</sup>.

El *continuum* de semicorcheas tiene una filiación temática más abigarrada. Como ejemplo, señalemos los elementos presentes en los primeros compases:

829 Ver pp. 426-428.



## **SECCIÓN II** (cc. 34-78)

Esta segunda sección establece un contraste muy significativo con la anterior:

- **Armonía:** predominio del movimiento cromático sobre el diatonismo modalizante anterior; mayor diversidad de centros tonales.
- **Melodía:** mayor número de citas melódicas gregorianas, más breves, acumuladas de modo más denso.
- **Ritmo:** mayor variedad en la figuración; mayor número de pausas y puntuaciones.
- **Registración:** más cambios de sonoridad. En sólo cuarenta compases se indican los siguientes cambios: Rec. en c. 36; G.O. en c. 42; quitar mixturas en c. 43; gamba-celeste en c. 46; añadir cor de nuit en c. 50; quitar celeste en c. 55; quitar gamba en c. 57; cor de nuit solo en c. 58; añadir 2' en c. 60; G.O. en c. 63-64; añadir 4' en Rec. en c. 66; quitar 4' Rec. en c. 70; G.O. en c. 76.

## **SECCIÓN III** (cc. 79-94)

Tiene un carácter de reexposición. Esta vez la melodía principal, SQ, aparece en la mano derecha, en la región aguda. Es por tanto una reexposición intensificada. De la sobriedad del cantus firmus en el pedal, con los fondos de 8' o la trompeta, hemos pasado al registro agudo, a la sonoridad más prominente, con el fuerte del órgano y la melodía reforzada con acordes en la zona aguda. HAEC, que había tenido una presencia tan regular y sistemática en la sección inicial desaparece ahora por completo. El continuum de semicorcheas pasa a la mano izquierda.

### ***Puntuación musical***

Como se ha dicho más arriba, *Exsultemus et laetemur* presenta una estructura ternaria. Veamos por tanto, en primer lugar, de qué modo se efectúa la articulación entre las tres secciones de mayor nivel.

#### **NIVEL MAYOR**

El paso de la sección I a la sección II ocurre en el c. 33. Como se ha visto, la primera sección se caracteriza por la estabilidad temática, rítmica, textural y armónica. El centro tonal se desplaza pacíficamente en el c. 19 desde el *mi* (“tónica” del modo dórico en la pieza) al *si*. El *si* es la quinta o “dominante” del *mi*. En el contexto modal de la pieza esta relación de quinta remite al llamado “protus *la*”, que es el término con el que se define la habitual “modulación a la dominante menor” característica del primer modo gregoriano.

En este ambiente de estabilidad e incluso previsibilidad, adquiere especial valor el *sol* sostenido del c. 33. En este momento se forma un acorde de séptima en la posición más inestable que puede darse: la tercera inversión, con la disonancia en el bajo. Para completar la comprensión de esta armonía sorpresiva y abierta al nuevo ambiente musical de la sección siguiente, debe repararse en que este acorde de *Mi* acaece justamente sobre la última nota de SQ, en la segunda voz del canon que se viene desenvolviendo en la mano derecha. Para mayor abundamiento, esta armonía es ornamentada con el motivo OF-B. No debe pasar desapercibido que la aparición de OF-B en el c. 33 es la primera en la voz aguda, puesto que las dos apariciones precedentes habían sido en las voces graves (c. 32).

El paso de la sección II a la sección III (c. 78) carece propiamente de puntuación. La aparición del *Victimae paschali* en el último tiempo del c. 78 es el punto de llegada de un proceso de acumulación de tensión que viene desde el c. 75. De todos modos, en ausencia de puntuación en el sentido habitual (separación nítida entre unidades de significado musical), lo que sí encontramos es una gran elocuencia en la preparación de este cambio de sección. Entre los c. 69 y 78 se concentra el mayor rango de diferencias rítmicas de la pieza, y por ello la mayor energía desplegada por los sucesivos cambios en la figuración.

Veamos cómo transcurre este proceso de transformación, que constituye el tramo de mayor variedad y dinamismo de *Exsultemus et laetemur*.

En los c. 69-74 nos hallamos en uno de los pasajes más pausados de toda la pieza, con pulso de negras. Añadamos a esto que el motivo AD que acaba de aparecer es especialmente sereno y estable. Es un suave motivo circular, que aquí es envuelto en una armonía especialmente ingravida. El acorde de quinta aumentada está constituido por la superposición de dos terceras mayores, lo cual disuade al oído de percibir ninguna nota del acorde como claramente fundamental. El autor lo aprovecha, y repite el motivo circular en la voz aguda y luego en el pedal, primero empezando en la tercera *mi* y luego en la quinta *sol#*, conservando siempre la ambigüedad tonal.

68

Recit. quitar 4 Andante

ritard.

Recit.

quitar enganche Cor de Nuit; poner 16 + 8

73

moviendo hasta llegar al\_

G.O.

Ilustración 205: *Exsultemus et laetemur*, cc. 68-76.

En el c. 73 hay un primer aumento de energía. El motivo circular del pedal en el último tiempo del c. 72 ha concluido sorpresivamente medio tono por encima de lo esperado, estableciendo un nuevo centro tonal en *la*. De la plácida oscilación del motivo circular pasamos a un material melódico diferente, TR. La articulación algo entrecortada refuerza el sentido de novedad e inestabilidad (cc. 73-74).

El siguiente aumento de tensión llega en el c. 75, donde irrumpe HAEC con su danzante subdivisión ternaria y disipa la placidez armónica de AD y su pulso de negras. Se ha producido una ruptura en lo textural, al pasar de la armonía a cuatro partes al unísono solista. En lo armónico también hay una ruptura. El pulso de negras ha concluido en el primer tiempo del c. 75 en una armonía de *La*, pero la misma nota *la* con que irrumpe HAEC es reinterpretada como tercera del *fa* natural, “tónica” de la escala lidia de HAEC. Todo este incremento de energía es apoyado por la indicación agógica del compositor: moviendo hasta llegar al Tempo I, el cual se alcanza en el cuarto tiempo del c. 78, inicio de la tercera gran sección.

Los acontecimientos se precipitan, y ya en el compás siguiente aparece el pulso de semicorcheas en la mano izquierda, también de modo gradual: primero separando los grupos de 4 semicorcheas con detenciones con valor de negra (c. 76), y después desatando todo el ímpetu del flujo de semicorcheas con que empezaba la pieza.

Toda esta tensión es reforzada por el carácter del nota pedal que adquiere la nota *mi* en los c. 76-77. El motivo de semicorcheas parece como ensimismado en su giro alrededor del *mi*. Este bloqueo es reforzado por los dos *mi* del pedal, cuyos valores crecientes también proyectan un crecimiento: primero corchea y luego blanca. Toda esta acumulación de energía estalla en el c. 78, precisamente cuando llega la tercera gran sección con SQ.

La última gran puntuación a la que cabe aludir es el paso a la coda final, en el c. 91. El procedimiento compositivo para proyectar la transición es similar al que hemos observado en el paso de la sección II a la sección III: en lugar de detención o respiración, proceso de acumulación de energía, cuya resolución aclara en el oyente la comprensión del paso a la siguiente unidad musical, en este caso la coda. Veamos cómo.

La sección III ha tenido un carácter de reexposición intensificada. Ha reproducido la aparición íntegra y estable de SQ, revestido ahora armónicamente. El continuum de semicorcheas también ha sido reexpuesto, esta vez en la mano izquierda. El centro tonal ha estado afianzado en el *mi*, “tónica” del modo dórico en la pieza. En principio, esta estabilidad contrasta con la inestabilidad que había caracterizado a la sección II. Pero es una estabilidad que podemos

definir como conductiva o conducente. Para evidenciar este carácter conducente de la sección III es necesario efectuar ciertas comparaciones con la sección I.

En la sección I, el final de cada uno de los incisos de SQ es como sellado por las intervenciones del HAEC. La estabilidad es grande: HAEC aparece siempre en el mismo lugar (el final de cada inciso), y obviamente siempre se trata del mismo material melódico (HAEC), con el mismo ritmo y similar registración y registro (tesitura de tenor).

También en la reexposición de SQ en la sección III hay una puntuación al final de cada inciso. Y también hay una estabilidad en cuando a la registración y el registro (la zona grave del pedal). Pero se dan variaciones en el material musical, lo cual crea movimiento. Ya no es la misma célula siempre, como ocurría en la primera sección con HAEC. Observemos el modo cambiante y conducente en que el pedal va subrayando los cambios de inciso en SQ:

cc. 80-81: bajo armónico, unísono-quinta, ritmo alzar-dar.

c. 83: duplicación de las primeras notas del tercer inciso melódico.

c. 84: nota pedal, en el sentido armónico del término. Es una nota armónicamente estable: el *mi*, como “tónica” del dórico, que forma una sólida quinta justa con la primera nota del cuarto inciso y octava con el *mi* final de este inciso.

c. 87: nueva nota pedal, pero añadiendo inestabilidad. Rítmicamente aparece en el segundo tiempo, tiempo débil, formando así una síncopa. Armónicamente, su consonancia es más discutible que el *mi* anterior. Aunque mantiene una relación sólida con la notas primera y última melodía del inciso (quinta y octava, también), la armonía general es más dudosa. Sobre el *re* del pedal hay una armonía oscilante entre el acorde de *La* y el de *fa#*, sin olvidar el *mi* de la mano izquierda que se obstina en mantener a toda costa la tríada de la tónica. A todo esto se añade que la melodía del inciso en la voz aguda es velada, superada por vez primera por una nota más aguda, el *la* (cc. 87-88).

c. 89-90: cita melódica. El pedal hace sonar las tres primeras notas de *Víctimæ paschali* justo en el momento en que esta melodía concluye en la voz aguda. Este motivo inicial, además,

contiene el ambiente dórico con su característico intervalo de segunda mayor por debajo de la tónica.

Esta última intervención del pedal es más significativa que las anteriores. Acabamos de decir que establece con la mayor nitidez la armónica dórica en el momento en que concluye la melodía dórica del *Víctimæ pashali*. El ambiente dórico recibe un nuevo y diferente refuerzo con la llegada de la coda: la sexta elevada respecto a la escala menor. Ahora es la armonía de *La* la que prevalece. Su *do#* es el que, junto al *re* natural, enmarcan inequívocamente al *mi* dórico.

### **NIVEL MENOR**

Ya he puesto de manifiesto anteriormente el carácter conclusivo que OF-B tenía en *Gaudens gaudebo*. Ahora añade su función de articulación. Esta función de articulación, de conexión, se inaugura en los cc. 32-33. Aquí se trata de una articulación en lo que he llamado el nivel mayor, entre la primera y la segunda sección. De ello trataba el apartado anterior. Veamos ahora cómo este mismo motivo OF-B sigue ejerciendo su función conclusiva-articuladora en el nivel menor, dentro de la segunda sección.

La segunda sección es compleja, caracterizada por la inestabilidad y el cambio. Se suceden en ella apariciones breves y variadas de material musical diverso, tanto en su procedencia melódica, como en su revestimiento armónico, rítmico y textural. Vamos a comprobar como varias estas breves unidades de significado musical son delimitadas por OF-B.

En el c. 35 OF-B cierra la cita de HAEC sobre un centro tonal más o menos latente de *do#*. Por si la puntuación establecida por las dos apariciones consecutivas de OF-B, en voces diferentes, no hubiese resultado clara, el P. Donostia añade un calderón, un ritardando, una coma de respiración, un regulador decreciente y un cambio de teclado para el siguiente pasaje.

En el c. 41 OF-B clausura desde la voz aguda una acumulación de apariciones superpuestas de SQ-2A, y SQ-1AB.

Hasta ahora estamos viendo cómo OF-B repite la función conclusiva que ya conocíamos desde *Gaudens gaudebo*. Ahora tenemos la ocasión de ver a OF-B ejerciendo no tanto de

conclusión como de conexión. En el último tiempo del c. 41 OF-B despliega un vuelo solístico que recibe el refuerzo de un cambio de teclado al G.O. y la indicación *con libertad* en el c. 42. Este vuelo concluye en el c. 42 con un bucólico trino en decrescendo seguido de una coma de respiración. De este poético modo se extingue la última intervención de OF-B como elemento de puntuación.

Otra célula que adquiere una cierta relevancia como elemento de puntuación es la figura punteada con que acaba la intervención de AV en el c. 45. Esta figura introduce la entrada de HAEC en el c. 46, también la de EP en el tercer tiempo del c. 47, y finalmente cierra todo el pasaje en el c. 49. También la vemos ejercer de vínculo motivico con lo anterior al comienzo del siguiente pasaje, en el c. 50.

Este procedimiento, tan clásico, de ampliar y desarrollar el material final de un fragmento melódico, lo encontramos de nuevo en el c. 54. Esta vez se trata de SEQ-2B, que aparece dos veces consecutivas en los cc. 53 y 54 formando una catábasis que desemboca en la etérea manifestación de HAEC en los cc. 55-57. Los compases que preceden esta aparición de HAEC son a su vez sin duda los más tenues y calmados de toda la pieza, especialmente el acorde del c. 57 que deja paso al pianísimo el c. 58.

### 6.3.11. Textura y trama

Me sirvo de esta expresión empleada por LaRue<sup>830</sup> para describir los perfiles generales del desarrollo del material musical: las fases sucesivas de densidad de textura, presencia temática, y su relación con otros parámetros como la dinámica, la agógica o la registración.

Las obras de la segunda etapa muestran por lo general un predominio de la homogeneidad y la estabilidad en la textura. El P. Donostia ya se había revelado notablemente libre, en comparación con muchos autores de la generación del *motu proprio*, respecto a las constricciones de la escritura académica. Así, incluso cuando escribe a cuatro partes, los movimientos de las voces no quedan atrapados en el ámbito pseudo vocal que se practica en los ejercicios de escuela. Por el contrario, la conducción vocal es creativa, variada en sus movimientos y creadora de interesantes evoluciones en la textura.

En la segunda etapa todo esto alcanza, naturalmente, cotas más altas de libertad y variedad. Su adhesión a las maneras de la composición moderna francesa se tradujo en el afán de comedimiento, sencillez y autenticidad, que estaba en el quicio de su pensamiento musical.

En muchas ocasiones el P. Donostia se ciñe a una homogeneidad en el desarrollo del material musical, a unos extremos de sobriedad, que pueden calificarse de *ascéticos*: predominio absoluto del movimiento de grado frente al de salto, estabilidad en la textura, estabilidad también de las armonías fundamentales que da paso a sucesivas modificaciones cromáticas de los elementos acórdicos, etc.

*Deprecatio pro filio in exilio vincto* marca el punto máximo de contención y ascetismo en toda la obra del P. Donostia. Como el mismo autor señala al comienzo, consiste en un canon libre. En el cuaderno IF-BORR2, en las páginas previas, se pueden ver los bocetos que hizo el autor sobre el tratamiento en canon de esta melodía gregoriana. De ellos se deduce que la primera intención fue crear un canon lo más estricto posible. Al parecer, por las dificultades

---

830 LaRue, Jan: *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 1970. Traducción española: *Análisis del estilo musical*, SpanPress Universitaria, Cooper City, 1998, p. 20.



que presentaba la configuración melódica del tema dado, prefirió adoptar la forma de canon libre.

En *Dulce lignum* la homogenidad en la textura y los valores está relacionada con la melodía que inspira la pieza, el himno *Crux fidelis*<sup>831</sup>. Su regularidad en los valores puede haber inspirado al compositor la elección de dos géneros clásicos especialmente caracterizados por su estabilidad rítmica: el cantus firmus y el coral, que enmarcan las dos secciones de la pieza.

Las tres primeras piezas del cuaderno *Ascensiones Cordis* son ejemplos significativos de estabilidad de material y textura, dentro del ambiente y con los medios que le son propios.

*Preludio* es la más cercana a lo vocal y académico de las tres, exceptuada la sección final. Las voces se reparten de modo bastante tradicional por el registro, logrando un sabor renovado mediante la abundancia de armonías fundadas en el intervalo de cuarta, de cuya relevancia en la pieza ya he tratado en su lugar<sup>832</sup>. Dentro del mismo modelo de escritura en estilo vocal, cercano a lo académico, presenta una fisonomía interesante otra de las piezas del cuaderno, *Adoratio supplex et acclinis*. La suavidad de sus movimientos melódicos no es obstáculo para un original y expresivo manejo de las texturas y los registros.

Un segundo modelo de estabilidad es *Exsultatio Paschalis*. Su carácter jovial y juguetón, con ritmo de *giga*, se logra también dentro de una gran estabilidad en el número de partes y su ubicación en el registro. La originalidad se halla aquí en la variedad de la acentuación, derivada de las apariciones dispersas y asistemáticas del motivo *Haec Dies*, en contraste con la mayestática sobriedad del *Victimæ Paschali laudes*, presentado a modo de coral.

Por su parte, *Laetare, Virgo Mater, alleluia* abandona la estabilidad textural cercana a las limitaciones de los ejercicios académicos, para asumir otra estabilidad también tradicional, la del contrapunto instrumental del barroco tardío, con una mayor amplitud y variedad en el movimiento de cada voz.

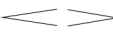

---

831 Un caso similar es el tratamiento de la secuencia *Victimæ Paschali*, véase en pp. 442-443.

832 Ver apartado *El canto gregoriano como evocación o cita parcial*, en pp. 422-426.

### ***Sitivit anima mea ad Te***

*Sitivit anima mea ad Te* es un caso singular por la cuidada administración del material musical en la búsqueda de la curva general deseada. La silueta general de la pieza es resumida por el P. Donostia en una indicación que incluye en la partitura. La redacción difiere ligeramente entre las fuentes (francés en AC1, castellano en AC2, AC3 y MSE). Presento a continuación el modo en que apareció en MSE:

Este número viene a ser un amplio  desde el comienzo hasta el fin. Se ha de ejecutarlo sin violencias ni sacudidas: todo muy ligado y seguido. Los diseños  en un pequeño acelerando.

Vamos a ver cómo este trazo general que él encomienda a la interpretación del organista está claro también en la escritura musical.

La pieza transcurre a lo largo de sus 44 compases con una textura muy homogénea, a 4 partes con momentos concretos a 3, 5 y 6 partes. Si no fuera por la gran amplitud de su registro, podría decirse que su estilo es casi vocal, por el suave movimiento melódico de cada voz. Los movimientos por grado conjunto son predominantes, reservándose los movimientos disjuntos para las exigencias propias de la melodía y para ciertos momentos puntuales en las voces acompañantes. A esto hay que añadir una significativa presencia de retardos ascendentes y descendentes que disipan y cubren de ambigüedad la identidad de las unidades armónicas.

El registro en que se mueven la voces asciende, gradual y homogéneamente, desde la zona media-grave inicial hasta el clímax en la zona aguda que se da en los cc. 25-26 (melodía gregoriana de la palabra *veritátis*). Esta evolución se ve confirmada por:

- el añadido del registro Viola de Gamba en el c. 14;
- la indicación *crescendo siempre gradualmente* en los cc. 15-17;
- el añadido del registro Bourdon en el c. 21;
- el paso de la mano derecha al teclado principal en el c. 22;

- la aparición de una 5ª voz en los cc. 23-24 y de una 6ª voz en el clímax del c. 25.

En este momento coinciden la culminación del registro (máximo agudo) y la culminación de la textura (6 voces). A ello se añade la indicación "sonoro" (o *quasi f* en AC1 y AC2), el final del regulador creciente en las versiones para armonio, y la mayor sonoridad derivada del teclado principal que se indica para las dos manos en las versiones para gran órgano.

A partir del clímax en los cc. 25-26 comienza un descenso gradual tanto en el registro, como en la textura (ya en el c. 26 se pasa de seis a cuatro voces), y también en la registración: en el c. 29 se indica la vuelta al teclado recitativo, y se pide la retirada de los registros Bourdon (c. 30) y Viola de Gamba (c. 33). Los últimos compases (cc. 39-44) languidecen en la estabilidad que proporciona el motivo circular alleluia I, hasta llegar al tresillo/torculus grave que cierra la pieza.

### ***Exsultemus et laetemur in Domino***

*Exsultemus et laetemur in Domino* es la pieza más compleja estructuralmente de toda la segunda etapa, lo cual tiene su manifestación en la textura-trama. La textura refleja con bastante claridad la estructura de la pieza<sup>833</sup>. La primera sección es nítida, con tres voces que constituyen a su vez tres planos sonoros claramente diferenciados en cuanto a registración, registro, figuración y material melódico. La única modificación que cabe señalarse en esta primera sección es la aparición de una segunda voz en la mano derecha a partir del c. 20. Esto no supone un cambio en el número de partes de la textura, pero sí una disminución de la variedad sonora, dado que las dos voces agudas a partir de este punto comparten registro, registración, figuración y ritmo.

En los cc. 32 y 33 la textura cambia. Son ya 4 voces, pero lo más relevante es la pérdida de independencia de las unas respecto de las otras. Ya no se trata de partes independientes, cada una con una marcada personalidad. Ahora se trata más bien de la ornamentación de una progresión acórdica. Algo similar ocurre en el c. 35.

---

833 Véase la descripción formal de la pieza y la identificación de los motivos, en pp. 509-511.

Esto era la transición hacia el nuevo ambiente musical de la sección II. Anteriormente he tratado de la variedad del material musical. En este apartado corresponde observar cómo también la textura experimenta una modificación clara que se integra en este nuevo mundo sonoro de la sección II. No desaparece en esta segunda sección la presencia de juegos contrapuntísticos entre voces diferenciadas. Pero esta coexistencia de voces distintas parece adquirir otro carácter.

Observemos por ejemplo los cc. 36-42. Comienza el pasaje, en los cc. 36 y 37, con una clara oposición entre la melodía en la voz aguda (HAEC) frente al acompañamiento en acordes de las demás partes. Un acompañamiento, además, con un ritmo armónico lento, de redondas, con una armonía por cada compás. Sin embargo, en los cc. 38-40 la escritura muestra un apretado juego de intervenciones temáticas superpuestas. SQ-2A en la primera voz, HAEC en la tercera, SQ-1AB en el bajo poco después y en medio de todo ello una aparición de SQ-1AB en valores disminuidos, en la segunda voz (c. 40). Todo ello desemboca de nuevo, en el c. 41, en una textura de “armonía contrapunteada” que se asemeja a la anteriormente citada de los cc. 32-33. Realmente el abigarramiento contrapuntístico de los cc. 38-40 no establece tanto un contraste con la melodía acompañada de los cc. 36-37, sino una modificación del acompañamiento de la voz aguda, que sigue predominando, ahora con SQ-2A. A esta continuidad en la diversidad ayuda la presencia de HAEC en la tercera voz, que comienza en la nota *si*, tercera del acorde de *sol#*, la armonía que subyace en el pasaje. La entrada del bajo en la anacrusa del c. 39, con la fundamental del acorde, no hace sino reforzar la impresión general de armonía desplegada en contrapunto. Todo lo cual reduce la nueva aparición de SQ-1AB en valores disminuidos a una mera ornamentación interna de un conjunto tonal y textural por lo demás percibido de modo bastante unitario.

Distinto es el caso que se plantea a partir del c. 42. Aquí sí hay una clara oposición entre los pasajes solistas y los polifónicos. Es el caso de OF-B desde el cuarto tiempo del c. 41 frente a HAEC en el c. 43. El cambio total de textura es subrayado por un cambio de teclado y de registración.

Y algo similar ocurre con la entrada de AV en el tercer tiempo del c. 44. Entrada sorpresiva en lo armónico, puesto que hace aflorar una melodía pentatónica en *Do* desde las profundidades

(en sentido literal, pues es la voz grave del pasaje) de un contexto armónico dominado por el acorde de *La*, y donde predomina el movimiento cromático. La textura acórdica de este pasaje en *La* deja paso nuevamente a la emancipación solista de la cuarta voz, desplegando *AV*.

Después de varios compases con alternancias texturales de similar naturaleza, encontramos un momento interesante en los cc. 58-59. Aparecen aquí dos planos. Por un lado, la arcaizante presentación de *SQ-1* en cuartas paralelas, en las dos voces agudas. Por otro, las armonías especialmente sólidas y estables de las tres voces graves. Armonías que se mueven por grado conjunto, en valores de redonda, y con los acordes dispuestos en posición abierta con la quinta en la zona grave.

La tercera sección, pese a su carácter de reexposición, reproduce sólo indirectamente el planteamiento textural de la primera. Vuelve a darse la simultaneidad de *SQ* con el continuum de semicorcheas, pero la introducción de acordes de refuerzo en *SQ* y el traslado del continuum de semicorcheas a la zona grave producen una “armonización” del pasaje, debilitando lo contrapuntístico en favor de lo armónico.

En la coda final (cc. 91 y ss.) la textura se mantiene en el mismo número de partes. Ahora bien, hay que llamar la atención sobre el movimiento de terceras paralelas de los cc. 91 y 92. Sólo hay otro lugar en la pieza en el que se dé un movimiento de intervalos paralelos, y es la mencionada aparición arcaizante de *SQ* en los cc. 58 y 59.

Este pasaje de la coda en terceras paralelas es significativo en cuanto a su función de peroración conclusiva. Sus motivos melódico-rítmicos aúnan el material de la cabeza de *SQ* y *HAEC*. La base de ello es el intervalo de segunda mayor descendente que es común a ambos. En *SQ* este floreo regresa a la nota principal, y así lo vemos en el c. 91. Pero el ritmo ya está sugiriendo otra cosa: este floreo descendente de *SQ* lleva en sí el germen rítmico de *HAEC*, que como tal suena en el c. 93.

El último motivo, el que dibuja la conclusión del mosaico, es, como era de prever, *OF-B*, ahora con una rotunda aparición final en las voces extremas, duplicado en octavas.

El momento de mayor masa sonora es el último compás, con hasta diez notas en la armonía. Armónicamente el color dórico queda definitivamente establecido por la alternancia *mi-re*

natural en el c. 93, y por el añadido de la sexta elevada a la tríada de la tónica final, en el c. 94.

### ***Adoro Te, latens Deitas***

Dentro del cuaderno *In festo VII Dolorum* ocupa un lugar particular *Adoro Te, latens Deitas*, por su notable variedad en lo que a la escritura musical se refiere.

Por una parte, señalemos la clara oposición entre pasajes homofónicos, con disposiciones acórdicas verticales, frente a pasajes imitativos, con amplio uso del contrapunto<sup>834</sup>. Unos y otros se van alternando sucesivamente. Véase, en la ilustración siguiente, la serie de acordes con valor de negra, cuyo espíritu mayestático proviene, en gran parte, de su condición de tríadas perfectas en posición fundamental. Téngase en cuenta, respecto al segundo acorde, que el pedal (pentagrama inferior) suena en entonación de 16 pies (una octava grave), por lo que, a pesar de la apariencia gráfica, se trata de la posición fundamental del acorde.



Ilustración 206: *Adoro Te, latens Deitas*, cc. 6-7.

Frente a este elemento homofónico, acórdico, rotundo, aparece la escritura imitativa. Notemos en la ilustración siguiente que el contraste se deriva no sólo de la oposición homofónico-contrapuntístico, sino también de la mayor suavidad del movimiento, en el que encontramos acordes en primera y segunda inversión, acordes alterados, y una mayor presencia de

<sup>834</sup> Ver función de articulación de estos pasajes homofónicos en p. 489.

movimientos de grado en la voz inferior. Todo ello redunda en una mayor suavidad de movimiento:



Ilustración 207: Adoro Te, latens Deitas, cc. 10-14.

Junto a esta bipolaridad de homofonía frente a contrapunto, y de progresiones armónicas fuertes frente a movimiento armónico menos rotundo y más suave, encontramos algún otro hecho musical digno de mención. Por ejemplo, el uso repetido de progresiones armónicas especialmente fuertes o coloristas por la relación entre sus fundamentales.

Nada más comenzar, apenas establecida tímidamente la tonalidad de *Mib*, aparece esta fuerte progresión que incluye un cambio modal:



Ilustración 208: Adoro Te, latens Deitas, cc. 2-4.

En los cc. 41-43 encontramos esta otra progresión acórdica dotada de un singular efecto por la relación entre las sucesivas fundamentales. En este caso, el efecto viene realzado por el añadido del registro *Voz Celeste*:



209. Ilustración: *Adoro Te, latens Deitas*, cc. 41-43.

### ***Fascículus myrrhæ***

He mencionado ya la especial importancia que se asigna en *Fascículus myrrhæ* a los movimientos melódicos de grado, sin duda como emanación del propio carácter del *Pópule meus* gregoriano.

Este lenguaje dominado por el sentido de proximidad, de suavidad del desplazamiento sonoro, se encuentra reflejado también en otro aspecto: las posiciones predominantemente cerradas de la armonía. La concentración de las notas de la parte manual en la zona media-aguda del teclado, formando posiciones cerradas de los acordes, es muy propia de la fase avanzada del lenguaje del órgano francés romántico-moderno. Ello tiene que ver con el estilo de armonización de los órganos Cavaillé-Coll, que procuran un aumento de la intensidad sonora según se avanza hacia la zona aguda del teclado. Esto es así especialmente en los registros de fondo, por lo que la registración indicada en *Fascículus* encuentra un vehículo sonoro exacto en el tipo de escritura de la composición. Muy especialmente en lo que se refiere al registro *Voz celeste*, cuya característica ondulación logra su mejor efecto con este tipo de material musical: acordes llenos y compactos en la zona media-aguda.



Por último, es digna de mención en *Fascículus* la importancia de la nota pedal si a lo largo de toda la pieza. El sonido audible de esta nota sólo cesa en ciertos momentos en los que la parte de pedal requiere algo de protagonismo, pero aún así subyace en el la lógica armónica e incluso textural implícita.

### **Pastoral**

En el inicio de *Pastoral* se da un caso de intertextualidad, si bien no tan extenso como el de *Laudetur Christus in æternum*. Tanto la nota sostenida en el pedal como el ritmo de subdivisión ternaria son lugares comunes del género de la pastoral, como puede verse en los diversos autores que lo han cultivado desde el barroco. Sin embargo, en el carácter imitativo con que se presenta el material no puede dejar de percibirse el eco de la *Pastoral* BWV 590 de Johann Sebastian Bach. Véase aquí el inicio de la *Pastoral* de Bach:



Ilustración 210: J.S. Bach, *Pastoral*, inicio.

Y aquí el inicio de la *Pastoral* del P. Donostia:



Ilustración 211: *Pastoral* del P. Donostia, inicio.

En este caso puede añadirse también la similitud en el campo de la registración. El P. Donostia tuvo ante sí la edición de la *Pastorale* de Bach preparada por Marcel Dupré, y tomó

de ella también la registración recomendada: los registros *Cornet* y *Cromorne* para las manos derecha e izquierda respectivamente.

### 6.3.12. Registración

La registración de las composiciones de la segunda etapa añade al mundo sonoro romántico, dominante en la primera etapa, los timbres claros que, en su acercamiento al barroco, estaba recuperando el órgano neoclásico.

La primera composición de la segunda etapa, *Épilogue-Extase*, tiene como única indicación *Tromp[ette]. douce*, para la melodía de la mano derecha. Dada la configuración textural de la pieza, tan escueta anotación no deja las cosas demasiado claras. En el inicio de la pieza no hay problema para establecer la división entre la *trompette douce* solista, para la mano derecha, y la registración del acompañamiento en las otras voces. Pero esta distribución empieza a parecer un poco más dudosa a partir del compás 12:



Ilustración 212: *Épilogue-Extase*, cc. 12-14.

Y es a partir del c. 15 cuando se vuelve imposible reservar la *trompette douce* sólo para tocar la voz más aguda:



Ilustración 213: *Épilogue-Extase*, cc. 15-18.

La registración en la segunda etapa está especialmente relacionada con el significado de la música, sobre todo en los cuadernos *Ascensiones Cordis* e *In festo VII Dolorum*. En el primero se reclaman las sonoridades más claras y agudas del órgano: los fondos de 4 y 2 pies y las mixturas:

“Todo este cuaderno debe ser registrado con claridad, usando las mixturas, los juegos de 4 y 2, de modo que su ejecución ponga una nota de claridad, de alegría, en las festividades pascales<sup>835</sup>.”

AC1, por ser una versión destinada principalmente al armonio, indica la registración para este instrumento. Es interesante, este aspecto, observar la coincidencia de espíritu en las registraciones para uno y otro instrumento.

En *Exsultatio paschalis* pide los registros 2 (*Bourdon-Clarinet*, entonación en 16 pies) y 3 (*Clairon-Fifre*, entonación en 4 pies). Nótese que es una combinación “hueca”, es decir, que omite un paso intermedio en la progresión de alturas de los registros, al pasar del 16' al 4' sin incluir el 8'. Las combinaciones huecas tienen un carácter de claridad y agilidad, lo que las hace muy presentes en pasajes de texturas ligeras y figuraciones rápidas, lo que los clásicos llamaban *estilo suelto*.

*Laetare, Virgo Mater, alleluia*, indica en AC1 la misma registración hueca para armonio: 2 y 3, junto con la indicación *mezzo-forte*. Sin embargo, en las versiones para órgano (AC3, MSE) se señala la registración en 8 y 2 pies, con la indicación inicial *piano*. Esto puede deberse a un mero cambio de opinión del compositor en las sucesivas copias y versiones que realizó a lo

<sup>835</sup> *Musica Sacra Española*, noviembre 1943. Citado en Riezu, P. Jorge de (ed): “Comentarios”, *op. cit.*

largo del tiempo, pero puede indicar también un deseo de lograr el aprovechamiento óptimo del sonido de cada instrumento. En lo que se refiere al armonio (AC1), hay que tener en cuenta que la baja presión del viento necesaria para la interpretación *piano* no facilitaría una respuesta ágil de las lengüetas, especialmente necesaria en el *staccato* frecuente en esta pieza. Por ello, una presión del viento algo mayor (*mezzo-forte*) está, a priori, en mejores condiciones de operar una más rápida excitación del movimiento de las lengüetas, de modo que los staccatos, incluso en notas graves (cuyas lengüetas son más grandes y difíciles y de poner en vibración) puedan llevarse a cabo con más eficacia.

La registración en *Laetare, Virgo Mater* es similar en el armonio y en el órgano. En el armonio los números 2 y 3 equivalen a la tesitura de 16' y 4'. Es también una “combinación hueca”. En la registración para órgano la relación de tesituras es igual, sólo que transportada una octava alta: 8' y 2'. Consta de flautas de 8 y 2 pies para el teclado *Recitativo* y flautas de 8 y 4 para el teclado *Gran órgano*. A diferencia de lo que ocurre en el armónium, en el órgano no hay esta diferencia de presión del viento en función de la dinámica deseada, dado que ésta es fija y sólo puede modificarse mediante recursos externos a la producción del sonido, tales como las cajas expresivas. Esta puede ser una razón para que el compositor haya indicado *piano* en la versión para órgano de MSE en lugar del *mezzo-forte* de la versión para armonio de AC1.

Por otra parte, la relación entre la escritura y la registración es bastante clara en esta pieza. Por una parte tenemos el carácter alegre y luminoso que el compositor quería aportar de modo general al ciclo pascual *Ascensiones cordis* mediante los registros agudos. Pero también, y de modo más preciso y directo, está el hecho de que la textura clara y ligera de la pieza se ve muy favorecida con la elección de registros indicada por el Padre Donostia. Abundan las notas repetidas (tema del primer *alleluia*), pasajes a sólo dos voces (contrapunto invertible entre el *Regina cæli* y el primer *alleluia*), y acordes de acompañamiento en *staccato* (cc. 6 y ss.).

En *Gaudium plenum* es llamativo que las versiones a dos pentagramas (AC1 y AC2) no incluyan ninguna registración para armonio, a diferencia de lo que sí ocurre en otras piezas del cuaderno *Ascensiones Cordis* en estas dos fuentes. Si a esto se añade la presencia de una indicación de pedal *ad libitum* entre los cc. 11 y 17, podemos intuir una concepción

organística de *Gaudium plenum* que late desde el principio. De todos modos, la registración para órgano sólo aparece en AC3 y MSE.

En un sentido opuesto a *Ascensiones cordis*, el cuaderno *In festo VII Dolorum* se concentra en la sonoridad más grave de 8 pies. Al igual que ocurrió en las composiciones de la primera etapa, también en la segunda el P. Donostia recabó ayuda para indicar la registración. Al parecer, continuaba sin estar seguro de su criterio. En esta ocasión contó con la colaboración de Louis Decha, organista titular entonces de la catedral de Bayona, con quien realizó el trabajo el 22 de noviembre de 1940<sup>836</sup>.

El cuaderno *Pro Tempore Nativitatis-Epiphaniæ* fue registrado, seguramente por el propio P. Donostia, en el órgano de Saint-Charles de Biarritz. En él aparece repetidas veces la *Flauta armónica* como registro solista. Se utiliza este registro en la zona aguda, una vez con arpeggios (*Pastoral*) y otra en diálogo con otro registro de la familia de las flautas, el *Bourdon*, en *Berceuse à l'Enfant Jésus*. La presencia de estos timbres en el cuaderno navideño tiene que ver sin duda con el espíritu de sencillez e ingenuidad que con frecuencia evoca la música de este cuaderno.

Dentro del cuaderno *Pro Tempore Nativitatis* representan un caso particular las *Variations sur un Noël*. Su registración (TN2) parece haber sido anotada con bastante posterioridad, a juzgar por el tipo de trazo y tinta empleado. Además, están en castellano, lo que sitúa su fecha en los años posteriores a su regreso de Francia.

Se repite en las composiciones de la segunda etapa una combinación de registros genuinamente francesa: *Cornet* y *Cromorne* en las respectivas voces de un bicinium. El que se trate de una combinación común se refleja en su presencia en piezas tan dispares como *Oración a Nuestra Señora de Roncesvalles*, la segunda de las *Variations sur un Noël*, y *Deprecatio pro filio in exilio vincto*. Algo más significativo puede ser su uso en la primera sección de *Pastoral*, como ya se ha dicho<sup>837</sup>.

Por último, hay que señalar el caso particular de la registración de *Tríptico*. Es el único caso de registración -y de composición- con un carácter absolutamente *ad hoc*, con ocasión de los

---

836 Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, op. cit., p. 103.

837 Ver pp. 529-530.

funerales celebrados en Biarritz por el rey exiliado Alfonso XIII. MS1 en su primera página recoge las indicaciones para el órgano de St. Charles el día de la interpretación, incluso con referencias a la posición física de las plaquetas de los registros en aquel momento, antes de las reformas que ha sufrido con posterioridad. Otra curiosidad es el uso del registro *Campanas* que poseía este órgano entonces, y que fue eliminado posteriormente.

## 6.4. Tercera etapa: Barcelona (1949-1952)

### 6.4.1. Marco personal

El P. Donostia está instalado en Barcelona, trabajando como investigador en el CSIC. Se siente satisfecho de su labor, experimentándola como un complemento a su formación y un enriquecimiento de su perspectiva como estudioso del folclore<sup>838</sup>. No dispone de demasiado tiempo para componer música, pero aun así trata de hacerlo.

En su música de órgano se observa un cambio importante. Parece haber dado por concluida la composición del *Itinerarium Mysticum*, excepto los últimos retoques que más tarde dará a la *Pastoral*, de cara a su publicación en TSM. En las nuevas composiciones desaparecen las referencias gregorianas y litúrgicas, exceptuado el genérico encabezado de *Adoración*, su última composición para órgano, escrita por encargo de la revista religiosa *Ancillae Cordis Iesu*. En cambio, aparecen formas y géneros desvinculados con la faceta litúrgica del órgano. Incluso aplica a este instrumento el género humorístico que poco antes había introducido en su música coral con *Venerabilis barba capuccinorum*.

### 6.4.2. Material temático

La mencionada desvinculación de las nuevas piezas respecto al contexto litúrgico se materializa en la ausencia absoluta de referencias gregorianas. El material temático de esta última etapa tiene tres fuentes. Por una parte, el folclore catalán, que el P. Donostia pudo conocer más de cerca por su trabajo como investigador del CSIC en Barcelona. Por otra, la referencia amistosa-humorística de *Dositeo - do si re do*. Por último, tras muchos años de abandono, el P. Donostia vuelve a utilizar material temático propio en su última composición para órgano: *Adoración*.

---

838 APD.02.01, caja 01, carta al P. Tomás de Larrainzar (13-XII-1949).



### **Improvisación sobre noëles catalanes**

Es otra de las composiciones inéditas que se presentan en este trabajo. El material temático, como el propio título indica, está constituido por melodías populares navideñas de la tradición catalana. Son concretamente *Les setmanes de Daniel* y *El Noi de la mare*<sup>839</sup>.

La primera melodía, *Les setmanes de Daniel*, se expone entre los compases 1 y 24. Está en modo menor, y posee un carácter expresivo. Tanto la célula inicial como el perfil general de la melodía se corresponden con la celeberrima y antigua canción francesa *Quand nous partîmes de France*. El P. Donostia, antes de hallarla en el folclore catalán ya había tenido ocasión de tratarla como canto popular religioso vasco, añadiéndole un acompañamiento de propia composición: *Gizona, non duk zuhurtia?*<sup>840</sup>. También Azkue encontró el mismo esquema melódico en la melodía suletina *Barkhamendu*<sup>841</sup>. La misma melodía fue adoptada en la tradición navarra del Camino de Santiago, con el texto *Peregria naizela*<sup>842</sup>.

La segunda melodía, *Le Noi de la mare*, contrasta con la primera. Está en modo mayor, y frente al carácter anacrúsico de ésta, su arranque es tético, con el ritmo punteado característico de la música navideña.

### **Tríptico sobre do-si-re-do**

El humorismo organístico introducido en esta tercera etapa se concretó en el proyecto de un tríptico inspirado en la palabra *Dositeo*, nombre de un viejo compañero y amigo de Lekaro<sup>843</sup>. La traslación musical, a falta de un vínculo directo como el la notación musical alfabética conservada en los países germánicos, consistió en la aproximación fonética más cercana posible al nombre de las notas en los países latinos:

---

839 Maideu i Puig, Joaquim (ed.): *Llibre de cançons - crestomatia de cançons tradicionals catalanes*, Vic, Biblioteca dels Estudis Universitaris, 1992, pp. 451 y 493. Referencia en línea en <http://www.xtec.cat/monografics/crestoma/crest6.htm>. Última consulta efectuada con fecha 3-III-2017.

840 Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia, vol. II (Pascua)*, Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965, p. 70.

841 Azkue, Resurrección María de: *Cancionero Popular Vasco*, Bilbao, Biblioteca de La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, tomo II, p. 854.

842 Sagasetta Ariztegui, Aurelio: "La melodía religiosa popular en Navarra (s. XVI-XX: selección)", *Musiker*, 12, 2000, pp. 123-146.

843 Zudaire Huarte, Claudio: "Su música para órgano", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia, op. cit.*, p. 243.

Ahora he comenzado un TRIPTICO para órgano basado sobre el nombre DO SI TE O, es decir, *do-si-re-do*. He hecho ya el primer número TOCCATA inspirado en Pachelbel y seguiré con otros dos. Ha nacido este “engendro” de que nuestro gran Don Solemnio sigue siendo el blanco de nuestros (y vuestros-de Jorge) tiros. Pensé en dedicarle una marcha SOLEMNE. Me trotaba este pensamiento en el magín hasta que el día pasado [se] me ocurrió cómo podía comenzar mi trabajo y lo que comenzó en broma va a terminar si no en tragedia sí en cosa seria<sup>844</sup>.

De este tríptico sólo han quedado un esbozo de *Canon Pastoral* y el único movimiento que llegó a finalizar: la *Toccata sobre do-si-re-do*.

### Adoración

Es la última composición para órgano del P. Donostia. Su material temático es conciso, reducido, y sobre todo aparentemente desvinculado de fuentes externas. Esto último es significativo, pues hay que remontarse hasta 1910 para encontrar el último caso similar en la obra para órgano del P. Donostia<sup>845</sup>.

El material motivico se concentra en dos unidades. Por una parte, un motivo *a* de dos notas, que forma una segunda ascendente, en ritmo anacrúsico alzar-dar:

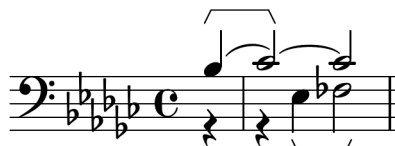


Ilustración 214: Adoración, motivo *a*, c. 1.

Por otra parte, el motivo *a'*, que es la amplificación de *a* mediante la prolongación y la introducción del ritmo de síncope:



Ilustración 215: Adoración, motivo *a'*, cc. 1-2.

844 APD.02.01, caja 01, carta al P. Tomás de Larrainzar (13-XII-1949).

845 Cabría citar también a *Dolens Sunamitis* (1940), pero en este caso la voluntad de expresar el dolor haciendo uso de ciertos medios tradicionales debilita el carácter abstracto del material.

El motivo a' se presenta de este modo en varias ocasiones, pero sobre todo funciona como prontuario motivico. De él se extraen motivos que a su vez son modificados mediante la inversión o la traslación métrica, subvirtiendo el orden de los acentos. El resultado es una de las composiciones motivicamente más concentradas y trabadas de cuantas compuso para órgano el P. Donostia.

### **6.4.3. Formas**

#### ***Tocata sobre do-si-re-do***

Es el único número acabado del tríptico proyectado por el P. Donostia inspirado en el tema *do-si-re-do*. El que esté concebido para gran órgano con pedal tiene también que ver con la orientación personal, amistosa y humorística de esta composición: “a tout seigneur tout honneur”, escribe el P. Donostia, en referencia al inspirador y dedicatario de la obra<sup>846</sup>.

Como confesaba su autor en la referencia antes citada, el modelo hay que buscarlo en las tocatas de Pachelbel. La música de órgano de este autor, por el entorno y el tipo de órganos que tuvo a su disposición, hace un uso limitado del pedal, lejos del virtuosismo que permitían los grandes órganos barrocos del norte de Alemania. El P. Donostia en su *Tocata* se conduce de similar modo. El pedal se limita a enunciar en valores largos las notas del tema, sobre las que las manos despliegan un movimiento ágil, con frecuentes lugares de imitación.

Los enunciados temáticos del pedal son, de hecho, los que aportan el armazón formal. Son dos las veces en que el tema aparece en él: una vez *do-si-re*-(cc. 1-17) y otra, que enlaza con la anterior, *do-sib-re-do*. A modo de coda aparecen una serie de figuraciones rápidas perfectamente adaptadas a la configuración de la mano, según el estilo de las tocatas clásicas, alternadas con grandes acordes arpegiados. La obra concluye con una sección grandiosa de acordes en los que el tema *do-si-re-do* se presenta en triplicado en octavas con la máxima potencia del órgano.

---

846 APD.02.01, caja 01, carta al P. Tomás de Larrainzar (19-XII-1949).

### ***Improvisación sobre noëles catalanes***

Antes de hacer ninguna observación analítica es necesario recordar que la única fuente disponible es un borrador. Un borrador que, ciertamente, puede considerarse como muy cercano a lo que podría ser un estado definitivo de la composición, pero que mantienen cierto carácter provisional. Desde esta perspectiva deben ser mirados ciertos aspectos de la escritura.

Por ejemplo, el bicinium que se extiende durante los primeros diez compases. Nada obstaría, naturalmente, para que el compositor hubiese querido tratar así la melodía, pero no faltan razones para considerar que se trate de un pasaje inacabado. Por una parte, las plicas de la melodía y las del bajo están orientadas de modo fijo, independiente de la altura de las notas: hacia arriba siempre (tiple) y hacia abajo siempre (bajo). Esto indica que estaba previsto completar la escritura con las voces intermedias.

Por otra parte, la línea melódica del bajo no tiene variedad ni carácter como para ser considerada un contrapunto en forma de bicinium respecto a la melodía de la mano derecha. Encontramos una nota tenida que sugiere un pedal armónico (cc. 1-2), movimientos cadenciales habituales (cc. 4-5; 9-10) y un pasaje cromático descendente (cc. 7-9). Todo ello indicio de que este bajo fue concebido más como base de la armonía que no llegó a ser escrita, que como segunda línea melódica de un bicinium.

También sugieren un estado inacabado de la escritura los momentos en que cesan abruptamente ciertas voces de la armonía, adelgazando la textura sin causa musical clara, y sin silencios que completen el lugar de las notas esperadas (cc. 17-18).

La forma ternaria de la pieza se fundamenta en el contraste entre las dos melodías principales. La estructura es ternaria en sentido estricto, mediante la repetición de los primeros 20 compases a través de la indicación *Da capo*. Estos 20 primeros compases escritos, por tanto constituyen la sección A. La sección B se extiende desde el c. 25 hasta el 48.

En cuanto a la puntuación musical, es digno de mención el breve pasaje de enlace de los c. 21-24, que construye la transición hacia la sección B. Sobre la nota tónica de la sección A, manteniéndola a modo de pedal armónico, introduce el ritmo punteado que va a protagonizar

la siguiente sección. Nótese también la tercera inversión de la dominante, en el c. 24, que no resuelve del modo esperado:

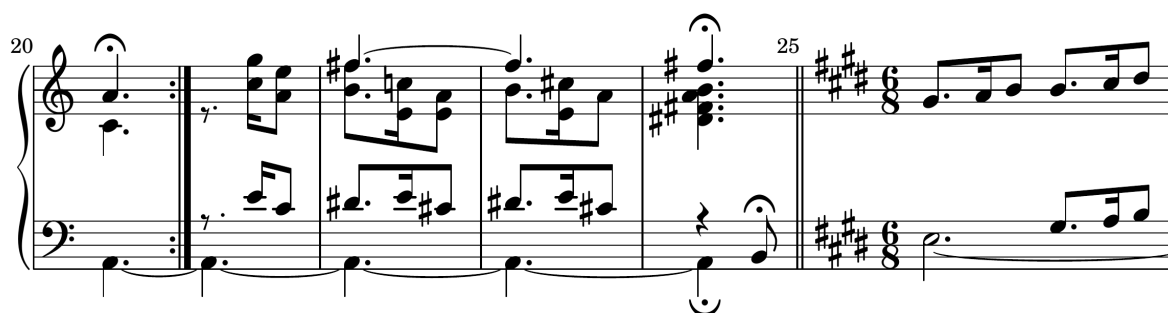


Ilustración 216: Improvisación sobre noëles catalanes, cc. 20-25.

El contraste entre las dos fuentes de material melódico se establece de varias maneras. Lo primero y más obvio, por la propia naturaleza distinta de cada melodía. El contraste entre el resto de parámetros puede resumirse de esta manera:

	Ritmo	Armonía	Carácter
Melodía A	Regular	Predominio cromático	Erudito, expresivo
Melodía B	Punteado	Predominio diatónico	Rústico, popular

El contraste del ritmo regular-punteado ya ha sido mencionado, con referencia a la evocación navideña de este último.

En cuanto a la armonía, aunque la melodía A carece en una parte notable de su extensión de armonización en sentido estricto, la línea del bajo muestra claramente el espíritu cromático que late. El cual ambiente cromático no deja sin embargo de manifestarse con claridad en la sección que sí tiene toda la armonía escrita:

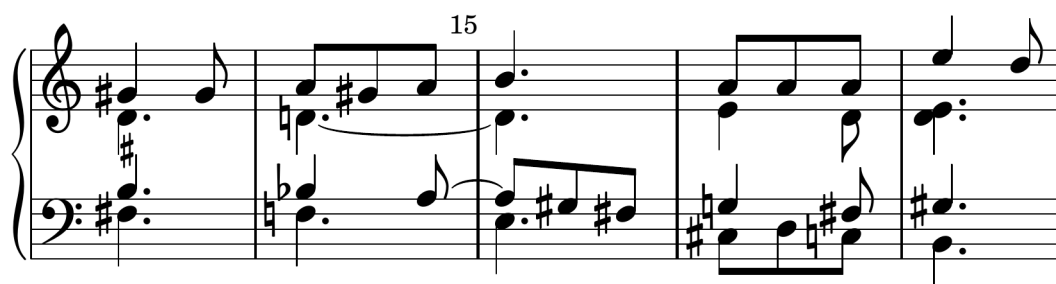
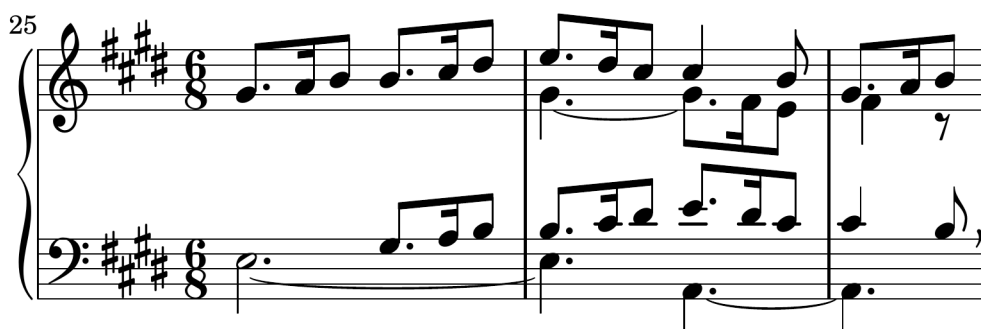


Ilustración 217: Improvisación sobre noëles catalanes, cc. 13-17.

Por contra la melodía B, en la búsqueda de un carácter rústico y diatónico, se asienta en un ambiente armónico mucho más estable, reforzado aún más por la imitación del bordón de gaita, dentro de la mencionada evocación rústica y popular:



218. Ilustración: Improvisación sobre noëles catalanes, cc. 25-27.

Nótese cómo el compositor no deja pasar la ocasión de combinar el carácter evocador de lo sencillo y rústico, con la nota pedal, junto a unas progresiones del bajo armónico que se salen de lo arquetípico, y que dotan a la evocación popular de un carácter sabio, erudito, en cuanto al manejo del lenguaje armónico.

Esto se ve también en los c. 28-31:

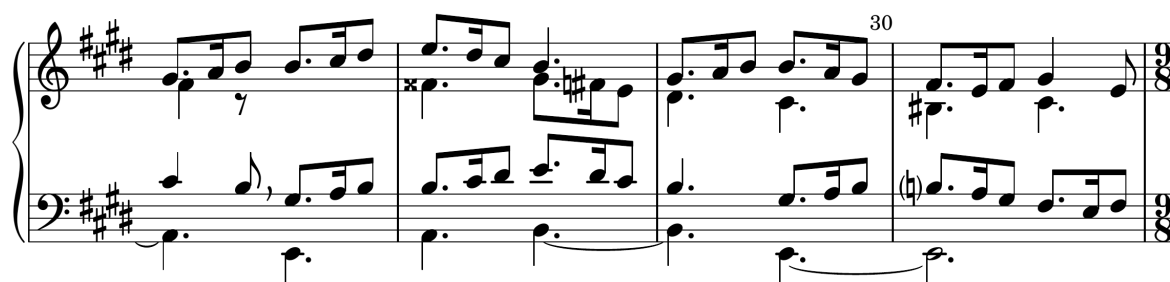


Ilustración 219: Improvisación sobre noëles catalanes, cc. 27-30.

Véase, en el segundo tiempo del c. 28, cómo el final de frase se apoya armónicamente en la segunda inversión del acorde de tónica, la configuración más inestable de la tríada.

Podemos ver también que la alteración cromática no está ausente, pero a diferencia de lo que ocurre en la melodía A, aquí se limita a aportar pequeños matices, meras notas de color, a lo que en general son progresiones armónicas fuertes y nítidas.

En esta sección B hay que señalar también el uso del procedimiento del canon o imitación estricta de la tercera voz respecto de la primera, a partir del c. 37.

---

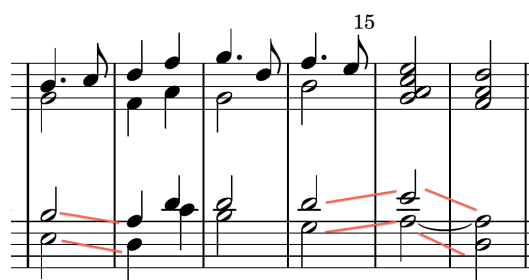


## 7. Acogida de la obra para órgano del P. Donostia

No obstante haber sido compuestas en fechas muy cercanas, la acogida de las dos partes del *Álbum para órgano* fue dispar. Las piezas de publicadas por Olmeda (VM), pese a la buena impresión causada al editor, parece que quedaron olvidadas, y no hay referencias a ellas ni en la correspondencia ni en el diario del P. Donostia.

La segunda vez que la música para órgano del P. Donostia aspiraba a la imprenta fue con la segunda entrega de *Álbum para órgano*, para MSH. En esta ocasión el editor era Nemesio Otaño, quien tenía unos criterios muy claros sobre cómo debía ser la música recogida en sus publicaciones. El autógrafo AO3 recoge correcciones y consejos escritos por Otaño, quien no dudó en emitir juicios claros sobre la música que había llegado a sus manos.

En el caso de la inédita *Salida en Re*, su juicio fue desfavorable: “Este número es el que menos me gusta”, escribe en el encabezamiento de la pieza. Otaño detectó y señaló con lápiz varias quintas paralelas en que incurren reiteradamente el tenor y el bajo, concretamente en los c. 11-12 y 14-16:



220. Ilustración: *Salida en Re*, cc. 12-16 (AO3).

Ciertamente no deja de extrañar esta rusticidad de la conducción contrapuntística, siendo el P. Donostia un compositor que ya había dado muestras de un dominio más que suficiente de la escritura musical, no sólo en el resto de piezas que presentó a Otaño sino también en las primeras composiciones publicadas dos años antes en *Voz de la Música*.

Pero donde más incide la crítica de Otaño es en el estilo musical de la segunda sección, el *trío* habitual en el género de la marcha. Este es su comienzo:

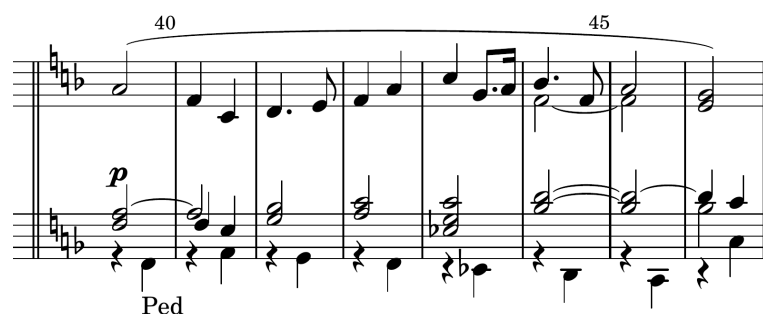


Ilustración 221: Salida en Re, cc. 39-46 (AO3).

Al respecto del contratiempo de negras en el pedal, y del estilo del *trío* en general, anota Otaño:

Este género de *trío* está mandado retirar: esto es muy poco religioso.

Con ese ritmo cortado: Guilmant componía así hace 36 años.

Yo cambiaría esto.

Las expresiones “está mandado retirar” y “es muy poco religioso” se refieren a la normativa sobre música sacra emanada del motu proprio *Tra le sollicitudini* de Pío X. Es curiosa la referencia al estilo de Guilmant “hace 36 años”. Si se cuenta hacia atrás este número de años a partir de 1908-09, que es el momento aproximado de estas anotaciones, resultan los años 1872-1873. ¿Tenía en mente Otaño alguna composición de Guilmant en particular, compuesta o publicada en tales fechas? Dado lo exacto de la referencia, y dadas otras similitudes entre ambas piezas, bien podría tratarse de la *Marche-Sortie*, también en la tonalidad de *Re*, que Guilmant incluyó en el primer volumen de *L’Organiste Pratique*. Es una composición fechada el 19 de octubre de 1873, efectivamente 36 años antes. Comparte, como he dicho antes, la tonalidad y el género de marcha-salida con la pieza del P. Donostia que estamos tratando.

Aquí puede verse el comienzo del *trío* de la marcha de Guilmant, en el cual sin duda se puede encontrar ese ritmo cortado al que se refería Otaño, también en contraste con una melodía especialmente lírica y ligada:



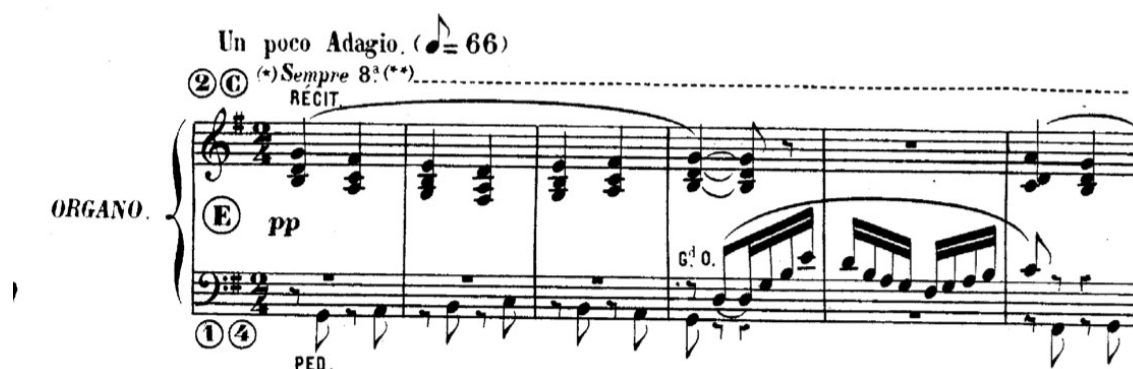
Ilustración 222: Guilmant, Marche-Sortie, trio. (L'Organiste Pratique, vol. 1)

Aunque, en esta misma marcha, el ejemplo de ritmo cortado puede ser tomado de modo mucho más paradigmático en la reexposición del tema principal, después del trío:



Ilustración 223: Guilmant, Marche-Sortie, reexposición.

Finalmente, a continuación presento un ejemplo de Guilmant mucho más próximo a la escritura del pasaje que estamos tratando. Es el comienzo de la *Prière* contenida en el volumen 9º de *L'Organiste pratique*:



224. Ilustración: Guilmant, Prière (L'Organiste Pratique, vol. 9).

Otaño también hizo algunas sugerencias en la *Entrada*, que fueron aplicadas por el P. Donostia, consolidándose en MSH y luego en ROE.

Muchos años después estas composiciones recibieron especiales elogios tanto de Norberto Almandoz, quien tenía en especial consideración el *Ofertorio en Mi*:

En mi época de organista de esta catedral -1919-1939- ejecutaba con frecuencia este “Ofertorio”, de tan bello y largo hálito melódico. A Eduardo Torres le gustaba mucho. “Es muy inspirado este trozo”, decía.

Composiciones suyas, posteriormente escritas, para órgano: “Itinerarium Mysticum, y la póstuma “In Festo VII Dolorum B. M. Virginis”, no le superan en frescura y belleza.

Hay en los grandes maestros obras de su juventud, que no desmerecen de las de su madurez<sup>847</sup>.

José Domingo de Santa Teresa las consideraba las primeras obras publicadas del P. Donostia, ignorando al parecer la primera publicación en *Voz de la Música*:

Cuando era joven, llamó la atención de sus entendidos por su “Álbum para órgano” que publicó en la revista “Música Sacro-Hispana” en los meses de agosto, septiembre y octubre de 1910. Esta colección consta de *Entrada, Ofertorio, Plegaria, Dos Intermedios y Salida*. Eran estas piezas las primeras composiciones que en aquel entonces se conocían del joven P. Capuchino; y, a pesar de la juventud del autor, acusaban una técnica robusta, bien definida y de exquisita sensibilidad, cualidades en que habían de sobresalir todas sus producciones<sup>848</sup>.

También José Artero conoció al P. Donostia sólo a partir de las publicaciones en *Música Sacro-Hispana*. En su caso fue *Entrada* la que le llamó la atención, pieza que años después él citaba como *Final para gran órgano*:

Mi conocimiento auroral del P. Donostia fue en su plena juventud, allá por el 1912. Comenzaban los suplementos musicales de “Música Sacro Hispana”, y en sus albores se publicó el “Final” para gran órgano en un radiante “sí mayor”, que ya daba en germen y realidad la imagen luminosa de su inspiración y de su técnica.

Aquella espléndida forma orgánica, aquella jocunda alegría, aquella inspiración amable, aquellos desarrollos exactos y concisos, eran de mano maestra y de temperamento excepcionalmente dotado, y de una elegancia inmaculada<sup>849</sup>.

Puede verse que la práctica totalidad de estas referencias están relacionadas con las obras de juventud, incluso las últimas, aparecidas en el homenaje que la revista *Tesoro Sacro Musical* le tributó después de su muerte. Ha de tenerse en cuenta que, en vida del P. Donostia, fueron precisamente las piezas de juventud las que pudieron tener más presencia en los atriles. Tanto

---

847 Almandoz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 118.

848 Santa Teresa, P. José Domingo de: “El monumento musical del Padre Donosti”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 121.

849 Artero, José: “Fr. José Antonio, luminosidad”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, p. 123.

*Musica Sacro Hispana* como *Repertorio Orgánico Español* fueron vehículos muy potentes en la divulgación del repertorio para órgano. En consecuencia, las piezas contenidas en ambas publicaciones fueron para muchos la única tarjeta de presentación del P. Donostia en cuanto compositor para órgano.

De las obras de madurez, aparte de las composiciones aisladas que aparecieron en *Tesoro Sacro Musical* ya en la década de 1950, sólo el cuaderno *Ascensiones Cordis* pudo ser publicado, y en una revista, *Musica Sacra Española*, de menor divulgación que MSH o ROE. No deja de ser explicable, por tanto, lo escaso de las referencias a las piezas posteriores a la juventud en Lekaroz.

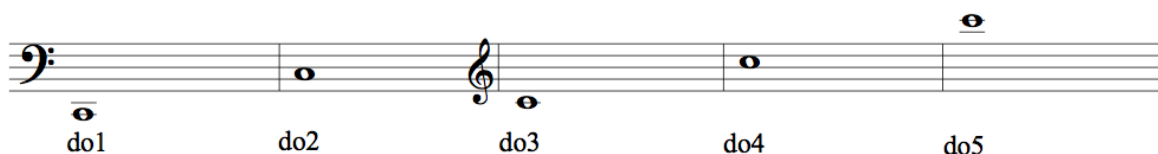
---

## **8. Edición de la música**

## 8.1. Criterios para la edición

### *Índice de la altura de las notas*

Existen diversos sistemas para indicar la altura absoluta de las notas. El sistema que he adoptado para esta edición se basa en la configuración de los teclados del órgano. Así, partiendo de la nota más grave disponible en ellos se van indicando con un número las sucesivas octavas. Las notas de la escala ascendente que parte de cada uno de los *do* comparten con éste su mismo indicador numérico.



### *Registración*

Para la registración he preferido reproducir literalmente las indicaciones originales, en lugar de traducirlas a una terminología sistemática. Por ejemplo, cuando debe añadirse un registro a veces la indicación dirá "se añade", en otras ocasiones será "añadir", etc.

También he conservado la diversidad de maneras de referirse a un mismo registro, que suelen aparecer tanto en francés como en español, con abreviaturas o sin ellas, etc.

### *Número de pentagramas por sistema*

En la época del Padre Donostia la música para órgano en España era publicada casi siempre en dos pentagramas. Las notas que el compositor deseaba que se tocasen con el pedal se indicaban en el mismo pentagrama de la mano izquierda, generalmente en tipografía más pequeña.

Esta presentación en dos pentagramas, además del obvio ahorro de espacio, aumentaba muy considerablemente el público potencial de estas ediciones. Una edición a tres pentagramas suponía excluir a los numerosos organistas que, o bien empleaban el armonio, o bien un



órgano sin teclado de pedales, o bien carecían de la destreza suficiente como para sacar adelante toda una parte de pedal.

El Padre Donostia empleó en muchas ocasiones este formato en dos pentagramas. La edición del P. Jorge de Riezu optó en varias ocasiones por la presentación en tres teclados, siguiendo la última versión autógrafa. Yo he preferido, cuando la configuración de la propia música no lo desaconsejaba, emplear la presentación en dos pentagramas en todos aquellos casos en que fue la primera opción del compositor, incluso en los casos en que después pudiera haber hecho una copia para tres pentagramas. Considero que el ahorro de espacio tiene también una clara ventaja para el intérprete, dado que son menos los pasos de página que debe realizar. También considero que ahora, al igual que hace décadas, sigue siendo verdad que la presentación en dos pentagramas hace la música accesible a un número mayor de intérpretes.

En todo caso he buscado garantizar en todo momento la precisión en las indicaciones de las notas destinadas al manual y las destinadas al pedal.

### ***Ligaduras en las notas comunes***

Mención especial merece la cuestión de las *notes communes*. La práctica de ligar las notas iguales que pertenecen a distintas voces tiene sus primeras manifestaciones gráficas durante el Barroco, pero alcanza un grado máximo de importancia y sistematización en la escuela romántica francesa, a la cual sin duda estaba adherido musicalmente el P. Donostia. A todo organista formado se le suponía el conocimiento para ejecutar este legato sin necesidad de indicación expresa<sup>850</sup>.

En las fuentes consultadas para esta edición las ligaduras de las notas comunes presentan una variedad de circunstancias. En unos casos su omisión parece ser causada por el olvido, pero no siempre es descartable un cambio de opinión respecto a la ejecución deseada. Recuérdese el fino sentido de la frase y el motivo que caracterizó siempre al P. Donostia.

---

850 Cf. Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, teil 2, Romantik*, Stuttgart, Carus, 2000. Traducción inglesa de Christopher Anderson: *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2, The Romantic Period*, Stuttgart, Carus, 2010, p. 311.

En nuestro contexto actual la práctica del ligado en las notas comunes no es ni mucho menos tan habitual y conocida como era hasta hace sólo unas décadas. Por ello, su indicación en la partitura no es siempre superflua. En lo que respecta a esta edición, he decidido conservar o recuperar las ligaduras de notas comunes cuando están presentes de la mano del compositor en alguna de las fuentes, y cuando su ausencia en otras no parece estar motivada por una decisión consciente. Sin embargo, no he introducido ninguna ligadura en los casos que carecen de ellas en todas las fuentes, aunque pueda entenderse como necesaria su ejecución. Queda esto confiado, por tanto, a la decisión del organista bien formado en la interpretación del repertorio romántico.

### ***Notas de edición***

En las notas de edición me he servido de dos sistemas. En los casos en los que sólo existe una fuente, como es el caso de las composiciones inéditas que se presentan, la edición ha consistido básicamente en una transcripción. No obstante, en aquellos lugares en los que se da alguna particularidad digna de mención, he seguido para comunicarla el sistema habitual de notas de edición. En el *Itinerarium Mysticum*, del que existen varias fuentes, he utilizado un sistema de tablas, con el fin de facilitar la comparación entre las variantes.

## **8.2. Obras inéditas**

### **8.2.1. *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo***

## Ofertorio

para la fiesta del Espíritu Santo,

compuesto sobre un canto religioso bascongado (Zato, Izpiritua)

P. José Antonio de Donostia, (1907 ca.)

Transcripción y edición: Raúl del Toro

8

15

21

27

*f*

Ped.

*pp*

*mf*

2

32

*crescendo*

38

*crescendo*

43

*ff* *pp*

Ped.

49

*p*

54

*pp*

60

*p*

Ped.

65 *p* *crescendo*

71 *crescendo*

76 *ff* G.O. *ff* Ped. con Ped.

82 *pp*

87

92 *rit.* *lento*

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 65 to 92. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measure 65 starts with a piano (*p*) dynamic and a *crescendo* marking. The music features a series of chords and moving lines in both hands. Measure 71 continues the *crescendo*. Measure 76 is marked *ff* (fortissimo) and includes a 'G.O.' (Grand Octave) instruction. It also features a 'Ped.' (pedal) instruction and a 'con Ped.' (with pedal) instruction. Measure 82 is marked *pp* (pianissimo). Measure 87 is marked *rit.* (ritardando) and *lento* (slow). Measure 92 ends with a final chord and a repeat sign.

## **Notas de la edición**

- c. 30: re4 corchea del tercer tiempo sostenido en el original, después el sostenido fue borrado.
- c. 33-34: ligadura en el pentagrama inferior entre el do2 del c. 33 y el mi2 del c. 34. Su trazo es algo más inseguro, y es extraño su significado, por lo que la omito en la transcripción.
- c. 43: faltan los sostenidos de fa2 y fa4.
- c. 54: sol3 del primer tiempo sin alteración.
- c. 66: re2 sin ligadura.
- c. 66: no hay ligadura sobre la voz superior, la introduzco con línea de puntos por coherencia con los compases siguientes.
- c. 83 y ss.: la indicación de octava aguda no aparece claramente. Sólo la línea indicativa a partir del c. 84, y la indicación "loco" en el 91. Parece lógico interpretar que la indicación de 8ª aguda debe aplicarse para toda la frase, desde el c. 83.
- c. 94-95: aparecen los dos niveles de ligaduras superpuestos un tanto confusamente.

## **8.2.2. Salida (Re)**



## Salida

P. José Antonio de Donostia. Marzo de 1908

Transcripción y edición: Raúl del Toro

**Allegro moderato**

**f**

11

23

34

**mf**

**p**

Ped

45

**pp**

2

55

Ped

64

*ff*

74

### **8.2.3. *O quam dilecta tabernacula tua!***

*¡Quam dilecta tabernacula tua!*

## Meditación

A mi buen amigo I. F. Eleizgaray

P. José Antonio de Donostia. (4 de julio de 1908)

*Transcripción y edición: Raúl del Toro*

**Andante**  
muy ligado

6

11

17

22

2

27

32

37

42

48

#### **8.2.4. *Laudetur Christus in æternum***

## Laudetur Christus in aeternum

coral vasco para órgano sobre un tema popular

P. José Antonio de Donostia (1910)

Transcripción y edición: Raúl del Toro

Récit: Fondos o Bourdon 8

Pos.: Principal 8, Undamaris y Dulciana

G.O.: Fondos de 16 y 8

Ped.: 16 y 8

enganchados los tres teclados

**Andante maestoso** (♩ = 69)

The musical score is written for organ and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante maestoso' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The first system starts with a 'Recit. p' (Recitativo piano) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a 'Pos.' (Positivo) marking at the end of the fifth system.

6

11

16

21

Pos.

567

2

26

31

37

43

48

*crescendo*

*acell. un poco*

*pp*

*tempo*

Recit.

Recit

Pos.

*p*



52

56

añadir Celeste

Recit.

60

64

4

68

72

Pos. solo

pp

77

81

Se añade Octavin  
più mosso

mf

Izq

86

*rit.*

89 **Tranquilo**

*p*  
Recit. y Pos. unidos  
sin Octavin

*pp*

93

*pp*

97

*tempo*

*pp* muy ligado

Recit: Gamba y Celeste con trémolo

*rit.*

Bourdon 16

6

101

105

Se añade Bourdon 8

109

Se añade Flauta 8

8 y 16

113

*un poco más movido*

*(Eco si se quiere)* \_ \_ \_

Pos. con Recit.

*pp*

117 *(Eco si se quiere)* 7

*crescendo\_*  
*accelerando\_*

121 **1º Tempo**

*rit.*  
*crescendo\_*  
*accelerando*

**G.O.**  
**ff**

125

**pp**  
**Pos.**

129

**pp**  
**Pos.**

8

133

137

142

146

150

*ff*

*Recit. rall.*

*rit.*

*tempo*

cambio teclado

*p*

154 9

158

Todos flautados 16 y 8

162

166

(tema)

170

(tema)

10

174 *più mosso*

179 *rit.*

182 *1<sup>o</sup> tempo*

186

The musical score is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It begins at measure 174 with the tempo marking 'più mosso'. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score is written for piano, with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Measure 179 is marked 'rit.' (ritardando). Measure 182 is marked '1º tempo' (first tempo). The score ends at measure 186.



190

*mf*

G.O. y Recit.

*p*

194

reunir Pos.

*crescendo molto*

enganche al G.O.

198

*crescendo molto*

202

*f*

12

205

208

212

216

8va

*ff*

*ff*

8va-----

**Tranquilo**

220

*fff*

Recit: Fondos

*pp*

Bourdon 16 enganchado al Recit.

*pp*

226

Pos. Juegos dulces

230

**Poco más movido**

Recit: se añade Gamba y Celeste

Pos. Bourdon 8 y Octavante

233

derecha Pos.

Rec.

14

236 *más movido*

239 *crescendo molto*

243 *crescendo molto*

247 *abriendo las expresiones*

250

*rit.*

1º tempo

Gran Coro  
*ff*

253

257

261

Recit

Pos.

16

263

265

267

269

Gran Coro

273

277

281

286

290

*Laus Deo*  
Lecároz, 11.2.1910

## Notas de edición

No indica registración original. La única indicación de registración aparece en una tinta mucho más moderna y en un papel también mucho más reciente. Se infiere que recitativo y positivo no están acoplados, sino separados hasta el compás 66. Tampoco se indica en la registración una tésitura del pedal a partir del c. 50, pero se puede optar por una registración de 8 pies, por tratarse de la exposición del tema principal.

En el autógrafo hay dos compases consecutivos anotados con el nº 133, siendo el segundo de ellos el 134. Por lo tanto, de éste en adelante, el número real de compás es una unidad mayor respecto al escrito en el manuscrito.

Cc. 30 y 31: la ligadura que venía en el bajo en el ms. acaba en el c. 29, quizá porque aquí acaba la página. pero la lógica musical pide prolongarla hasta la negra del 3er tiempo del 30.

C. 35: la segunda negra del tenor en el autógrafo está escrita confusamente. parece como si inicialmente hubiera sido un *do*, pero luego encima escribió un *si*#. La presencia del # sin paréntesis, y además en medio de un ascenso cromático, me ha hecho inclinarme por el *si*#.

C. 41: en la mano izquierda el *sol* aparece natural, pero el contexto armónico sugiere que debe ser sostenido, tal y como recojo en la transcripción.

C. 43: el último *la*3 semicorchea no lleva becuadro, pero parece conveniente para la lógica melódica, dado que se trata de otra voz.

C. 45: el *re* del alto en el segundo tiempo lleva un puntillo incorrecto, dado que después sigue otra negra, y no una corchea como en el tenor.

C. 47: falta el puntillo en el *la* del bajo.

C. 49: la indicación "recit" tiene dos flechas indicando el *sol* del tiple y el *si* del tenor. Es extraño, porque esas notas son las segundas a partir de una clara cesura indicada por las barras y por las ligaduras. Lo lógico parece que el recit comience con el nuevo motivo.



C. 55: la ligadura de la 4ª voz amaga con prolongarse, pero en la página siguiente ya no está anotada. La prolongo hasta el final del motivo por lógica musical.

C. 60: falta la ligadura de articulación en la 2ª voz en el segundo grupo de dos corcheas. La añado en la transcripción siguiendo lo indicado para la misma figuración en el pentagrama de abajo.

C. 63: En el autógrafo aparece el boceto de una versión alternativa que no quedó configurada claramente. Dado lo confuso de esta anotación, he optado por mantener la versión original.

C. 64: pentagrama 2º, originalmente ritmo negra-blanca, corregido después a blanca-negra.

C. 68: 1ª voz, 3er tiempo: corregido a lápiz. Hay un trazo horizontal cuyo significado no parece claro. Transcribo *la*, y no *do*, como se derivaría de considerar este trazo como una línea adicional escrita dentro del pentagrama.

C. 73: tanto el *fa*#3 de la 1ª voz como el *si*2 de la 3ª aparecen como negras. Dado que este compás contiene unas correcciones en color rojo que alteran la configuración original, en la transcripción he optado por asignar a ambos el valor de blanca, en correspondencia con la nota del pedal.

C. 73: *do*#2 está escrito en rojo posteriormente. No lleva ligadura.

C. 86: sin ligadura entre el último *do*4 becuadro del segundo tiempo y el *do*4 becuadro del tercer tiempo. Añado la ligadura en coherencia con el pasaje similar del c. 180. Considero que mantener nota repetida sin ligar introduciría una agitación rítmica no muy coherente con el estilo general de este pasaje.

Cc. 86-87: sin ligadura entre el *re*4 negra del c. 86 y el *re*4 negra del c. 87. Añado la ligadura en coherencia con el pasaje similar de los cc. 180-181.

Cc. 87: en el manuscrito falta el puntillo del *sol* corchea en la 2ª voz en el primer tiempo.

C. 88: la ligadura del c. 87 se supone que iba a continuar, pero por el cambio de sistema queda interrumpida. En la transcripción la prolongo hasta el final del motivo.

C. 100: *fa*<sub>3</sub> semicorchea en el segundo tiempo sin alteración. Literalmente mantendría el doble sostenido, pero por motivos de conducción natural de la voz me inclino a considerar un olvido la restitución del sostenido simple.

C. 102: 2º tiempo, 2ª voz: hay un *mi*<sub>4</sub> y un *re*<sub>4</sub> superpuestos, uno original y otro corrección. Dado que parece algo más decidida la escritura del *mi*, he optado por este último.

C. 115: 3ª voz muy confusa en la corrección. El *si*<sub>2</sub> parece bemol, y así lo he transcrito. El *do*<sub>3</sub> parece llevar un becuadro, pero es de lectura difícil por la acumulación de trazos.

C. 119: *re*<sub>4</sub> y *si*<sub>3</sub> carecen de puntillo. ¿Falta el puntillo, o falta el silencio de negra? Me inclino en la transcripción por la segunda opción, que favorece la escucha de la respuesta que la mano izquierda está presentando con el mismo motivo melódico.

C. 120: el *sol*<sub>3</sub> no lleva becuadro, pero creo que hay que suponerlo por la claridad del contexto armónico.

C. 121: *re*<sub>4</sub> sin alteración en el original. Parece obvio que debe ser becuadro.

C. 122: no hay ligadura entre los dos *re*<sub>3</sub>. Considero que es un error, y la añadido por coherencia con lo que sigue inmediatamente en la mano derecha, donde sí aparece.

C. 124: el segundo *si*<sub>2</sub> es fruto de una corrección. No aparece ligado, pero parece lógico que así sea, dado que el *re*<sub>3</sub> becuadro sí lo está.

C. 133: aparece una segunda versión a lápiz, seguramente debida al deseo de resolver según el modo habitual la 7ª representada por el *fa*<sub>3</sub> becuadro del último tiempo del c. 132. Sin embargo, esta segunda versión es bastante confusa, y no deja de presentar otros problemas. Por lo tanto, he optado por mantener la primera versión.

C. 133 bis (error de numeración en el ms.): aparece anotada lo que parece ser una segunda versión para los tiempos 2º y 3º en la 4ª voz. Las notas son las mismas, pero no lleva ninguna alteración indicada, lo que parece extraño para una corrección respecto a una versión original abundante en ellas. Considero que no quedó asentada como definitiva, y en consecuencia opto por mantener la primera versión, con el descenso cromático.

C. 144 (145): la indicación "cambio teclado" está en lápiz. Parece provisional en espera de una especificación ulterior que no llegó a detallarse. Dada la notable cantidad de cruces entre las voces que aparece en los compases siguientes, quizá la intención fuese asignar un teclado diferente a cada mano.

C. 162(163): *re4* del tercer tiempo sin ligadura. La añadido porque así aparece todas las veces este motivo.

C. 169 (170): *sol2* del tercer tiempo sin alteración, parece claro que debe ser becuadro.

C. 192 (193): no aparecen las ligaduras de enlace con el c. 193 (194) en el 2º pentagrama.

C. 197 (198): falta el silencio en el 2º tiempo en la segunda voz, después del *fa3* negra.

C. 198 (199): *re4* semicorchea sin alteración en el autógrafo.

C. 201 (202): *re3* negra en el primer tiempo sin alteración en el original. Dado lo claro del contexto armónico, y dado también que se trata de una anotación posterior a lápiz y no lleva ninguna alteración, considero obvio que debe ser bemol.

C. 203 (204): *sol3* blanca sin alteración en el manuscrito. Es claro que debe ser bemol.

c. 203 (204): *re4* del tercer tiempo sin alteración en el ms. Aunque no sería absurdo que fuera natural, la omisión de un becuadro que contradijese el contexto armónico obvio me hace inclinarme por la opción del bemol.

C. 204 (205): la mano izquierda duplica al unísono la parte del pedal, lo cual es superfluo dado que el pedal está acoplado al G.O. El autor tacha en el manuscrito la misma duplicación en el c. 208 (209).

C. 204 (205): *la2* bemol del primer tiempo con valor de corchea. Transcribo blanca con puntillo por ser el valor del acorde en la mano derecha, en correspondencia con el c. 208 (209).

C. 207 (208): *sol3* sin alteración en el manuscrito. Sobreentiendo que es bemol.

C. 208 (209): *re2* sin alteración en el manuscrito. Sobreentiendo que es bemol.

c. 212 (213) - 213 (214): *si3* y *re4* sin ligadura, aunque ésta parece conveniente por el contexto y por un trazo que la sugiere.

C. 214 (215): *re3* y *re4* sin alteración. Se supone que deben llevar bemol por el contexto, y por el *re* expresamente becuadro del compás siguiente que prepara un cambio armónico.

C. 217 (218): *la3* blanca sin alteración. Sobreentendiendo que es becuadro por el contexto.

C. 223 (224): falta el cambio a clave de *fa* en 4º en el 2º pentagrama.

C. 231 (232): el *re3* de la voz más grave en el manuscrito figura con plica de corchea, pero simultánea en valor con el mismo *re3* semicorchea de la voz inmediatamente superior.

C. 236 (237): falta la última corchea (*re3*) en el último tiempo en la 2ª voz. Parece lógico completar el mismo diseño sincopado que aparece en el c. 233 (234).

C. 237 (238): el *mi2* en el tercer tiempo no lleva alteración.

C. 237 (238): el *mi3* del tercer tiempo presenta una escritura confusa por las tachaduras y rectificaciones, quedando la duda en el tercer tiempo entre el *mi3#* negra o el silencio de negra. Me inclino por el *mi3#* negra en correspondencia con el pasaje similar del c. 208 (209).

C. 245 (246): falta el doble puntillo en el *sol1* del primer tiempo en el pedal.

Cc. 246 (247) - 249 (250): primer pentagrama escrito una octava baja con la indicación "octava alta".

C. 247 (248): segundo *fa#3* con la plica superior sin definir el valor. Supongo que es semicorchea, para corresponderse con el mismo diseño del compás anterior.

C. 248 (249): *do3* del pedal en el segundo tiempo sin alteración.

C. 260 (261): Falta indicación de clave de *sol* en el 2º pentagrama, la sobreentendiendo por la armonía.

C. 265 (266): faltan las ligaduras sobre los grupos de fusas.

C. 268 (269): sic, *re1* becuadro del pedal en el original.

C. 268 (269) - 269 (270): falta la ligadura entre los dos *do*<sub>3</sub> becuadro. La añadido tomando como modelo el mismo pasaje en el c. 66.

C. 269 (270): el *si*<sub>2</sub> y el *re*<sub>3</sub> becuadro del segundo tiempo son blancas en el original, al parecer por error. Las transcribo como negras por imitación de lo que ocurre en el pentagrama superior.

C. 269 (270): *la*<sub>3</sub> del tercer tiempo sin alteración en el manuscrito. El contexto armónico aconseja que sea becuadro.

C. 273 (274): falta el silencio de corchea.

C. 273 (274): falta el becuadro del *re*<sub>1</sub>.

## **8.2.5. Épilogue-Extase**

## Épilogue-Extase

P. José Antonio de Donostia (19-I-1937)

Transcripción: Raúl del Toro

The musical score is written for a piano and a trumpet. The key signature is D major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of staves.

**System 1:** The trumpet part (labeled 'Tromp. douce') begins with a half note D5, followed by a quarter note E5, and then a triplet of quarter notes (F#5, G#5, A5). The piano part (treble and bass clef) follows with a half note D4, a quarter note E4, and then a triplet of quarter notes (F#4, G#4, A4). The bass line (bass clef) has a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3.

**System 2:** The trumpet part continues with a half note B5, a quarter note C6, and then a triplet of quarter notes (D6, E6, F#6). The piano part has a half note D4, a quarter note E4, and then a triplet of quarter notes (F#4, G#4, A4). The bass line has a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3.

**System 3:** The trumpet part has a half note G#5, a quarter note A5, and then a triplet of quarter notes (B5, C6, D6). The piano part has a half note D4, a quarter note E4, and then a triplet of quarter notes (F#4, G#4, A4). The bass line has a half note D3, a quarter note E3, and a half note F#3.

2

9

Musical score for measures 9-11. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 features a melody in the treble and a bass line in the bass. Measure 10 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. Measure 11 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. The bottom staff shows a continuation of the bass line.

12

Musical score for measures 12-14. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 12 features a melody in the treble and a bass line in the bass. Measure 13 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. Measure 14 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. The bottom staff shows a continuation of the bass line.

15

19-I-1937 Toulouse

Musical score for measures 15-17. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 15 features a melody in the treble and a bass line in the bass. Measure 16 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. Measure 17 has a triplet in the treble and a triplet in the bass. The bottom staff shows a continuation of the bass line.



## **8.2.6. Improvisación sobre noëles catalanes**

## Improvisación sobre noëles catalanes

P. José Antonio de Donostia, 1950

Transcripción: Raúl del Toro

5

10

15

20

25

30

2

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The music features eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

Second system of the musical score, starting at measure 35. It continues the melodic and harmonic development with similar note values and includes a trill (tr) in the treble staff.

Third system of the musical score, starting at measure 40. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, maintaining the 3/8 time signature.

Fourth system of the musical score. It continues the piece with consistent rhythmic patterns and includes a fermata over a note in the bass staff.

Fifth system of the musical score, starting at measure 45. It concludes the piece with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo) above the final measure.

## **Notas edición**

C. 12: 2ª voz, valor sin precisar.

C. 13: el *re3* no lleva alteración en el original, pero parece deducirse del becuadro que se indica en el compás siguiente.

C. 22: falta el sostenido del *fa4*.

### 8.3. *Itinerarium Mysticum*

En este apartado presento la edición crítica de todas las piezas del *Itinerarium Mysticum*. En los casos en los que se conserva más de una fuente autógrafa significativa, adjunto para cada pieza una tabla con las variantes más importantes. Esto ocurre en todas las piezas excepto en *Variations sur un Noël*, de las que, excluyendo borradores parciales, se conserva una única fuente autógrafa significativa.

En la columna “Compás” se anota el número de compás. En el caso de que la cita no incluya todos los pentagramas del sistema, se indica numéricamente el pentagrama, contando de arriba hacia abajo: *pent. 1*, *pent. 2*, *pent. 3*.

En la columna “Fuentes” se utiliza las abreviaturas de identificación presentadas y utilizadas anteriormente. En negrita aparece la versión escogida en la edición.

En la columna “Parámetros” se indica el área o campo al que pertenecen las variantes: dinámicas, registración, alturas, duraciones, etc.

En negrita señalo la versión que he escogido para la edición que forma parte de este trabajo. En general he optado por la versión cronológicamente más tardía, que a priori puede considerarse como la expresión más madura del autor acerca de su obra. Sin embargo, en algunos casos la última versión denota cierto descuido respecto a la anterior o anteriores, por lo que he optado por la versión anterior que más solidez presentaba.

Ciertas divergencias entre las fuentes pueden ser atribuibles no al descuido sino al cambio de opinión del compositor, no pocas veces en un contexto de ambigüedad. A mi juicio, no siempre estos cambios redundaron en un enriquecimiento del texto, sino en lo contrario, especialmente en el caso de las indicaciones de articulación. Cuando estas ocasiones permiten contemplar el factor descuido, y dado que una edición no deja de ser un conjunto de decisiones no definitivas y abiertas *per se*<sup>851</sup>, remito el juicio último del lector y el intérprete a la presentación de las variantes que se recogen en la tabla correspondiente.

---

851 Grier, James: *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge University Press, 1996. Traducción española de Andrea Giráldez: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akal, 2008, pp. 17-18.

### **8.3.1. *Preludio***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis

## Preludio

P. José Antonio de Donostia (1938)

Edición: Raúl del Toro

Recit: Fondos 8 y 4

G.O.: Fondos 8 y 4

Ped.: 16 y 8

Teclados enganchados

The musical score is written for piano and organ. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The piano part is marked with *G.O.* and *expresión cerrada*. The organ part is marked with *accl. un poco*. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-7) ends with a repeat sign. The second system (measures 8-15) begins with a measure rest of 8 measures, followed by the instruction *volver a tempo*. The third system (measures 16-21) begins with a measure rest of 16 measures, followed by the instruction *Recit.* and *Man.*. The organ part in the third system is marked with *Meno* and *p*. The score concludes with a final chord marked *G.O.* and a measure rest of 16 measures, indicated by *ℳ. 16 solo*.

MS-A y MS-B presentan una versión inicial de la pieza algo diferente de lo que será a partir de AC-1. MS-A y MS-B son muy similares, y se caracterizan por centrarse las alturas y valores, omitiendo toda indicación interpretativa, a excepción del regulador del c. 20 en MS-A que se trata más adelante.

En este primer estadio de su evolución, *Preludio* comienza en el compás que en la versión definitiva llevará el nº 3, faltando por ello los futuros compases 1 y 2. Además, las tres voces inferiores no atacan el acorde en el dar del compás, sino en el segundo tiempo, después de un silencio de negra. Este carácter sincopado se trasladará al nuevo comienzo redactado en los compases 1 y 2 añadidos posteriormente, y que aparecen en las versiones posteriores.

Este es el comienzo en MS-A y MS-B. Obsérvese también el carácter diatónico, sin alteraciones, de los compases 2 y 3 (4 y 5 en AC-1, AC-2 y AC-3):



Ilustración 225: *Preludio*, cc. 1-4 (MS-A y MS-B)




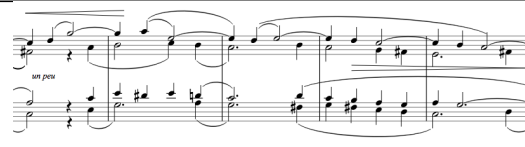
Para la transcripción me he basado en MSE, conservando el formato en dos pentagramas. De los cinco autógrafos conservados, sólo uno es a tres pentagramas (AC3). Para la presente edición, dado que la parte del pedal apenas requiere realmente de un pentagrama propio por no incurrir en colisiones o confusiones con la mano izquierda, he preferido mantener el formato en dos pentagramas.




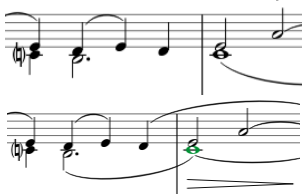
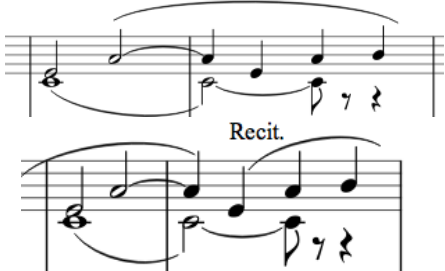

En las notas de la edición he recogido las variantes más significativas que se producen entre los manuscritos principales: AC1, AC2 y AC3. He omitido por tanto la de los primeros borradores (MS-A y MS-B).



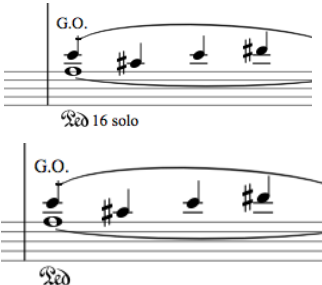
Las sucesivas versiones de *Preludio* muestran una evolución en la concepción de la pieza. Es significativo lo que ocurre en el c. 16. En todas las versiones excepto AC3, en *la3* empieza



una ligadura nueva que envuelve el motivo gregoriano. MS-A y MS-B añaden una coma de respiración antes de este *la3*. Parece observarse un cambio de opinión en el compositor sobre el significado de este *la3*. Si inicialmente parece tener gran seguridad al concebirlo como comienzo del motivo (véase el caso más expresivo de las comas de respiración de MS-A y MS-B), en AC2 coexisten dos ligaduras sobre este mismo *la3*. Una lo interpreta como final del motivo precedente, y simultáneamente otra lo interpreta como comienzo del motivo gregoriano. Finalmente en AC3 y MSE será esta segunda interpretación la que se consolide.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01	AC1 AC2 AC3	<b><i>p</i></b>  G.O. Expresión cerrada	Dinámicas Registración
c. 02	AC1 AC2  AC3		Dinámicas
c. 02 pent. 2	AC1  AC2 AC3 MSE		Alturas
c. 03-04	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas
c. 05-09 pent. 2	AC1		Articulaciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 05-09 pent. 2	AC2  AC3 MSE		Articulaciones
c. 04 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas
c. 10-11 pent. 1	AC1  AC2 AC3 MSE		Articulaciones
c. 15-16 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulaciones
c. 16 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulaciones
c. 16	AC1		Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC2 AC3 MSE		
c. 16-17 pent. 1	AC1 AC2 AC3  MSE		Articulaciones
c. 22 pent. 2	AC3   MSE		Registración

### **8.3.2. *Exsultatio Paschalis***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis

## Exsultatio Paschalis

*Alegría pascual*

P. José Antonio de Donostia (1938)

*Edición: Raúl del Toro*

Recit: Fondos suaves, mixturas

G.O.: Fondos suaves, mixturas

Ped.: 16 + 8, teclados enganchados

$\text{♩} = 96$

*p*  
Recit.

Recit.

*Victimae Paschali*

*mf*

12

16

G.O.

Man.

Recit.

The musical score is written for piano and organ. It begins with a tempo marking of quarter note = 96. The piano part is marked 'p' and 'Recit.' (recitation). The organ part is marked 'G.O.' (Great Organ) and 'Man.' (Manual). The score is divided into four systems, each containing two staves (piano and organ). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a repeat sign. The second system is marked 'Victimae Paschali'. The third system is marked 'mf' (mezzo-forte). The fourth system is marked 'Recit.' and 'G.O.'.

2

20

G.O.

Man.

Recit.

Man.

Man.

crescendo

24

crescendo

28

G.O.

31

34

più mosso

más *f*

37

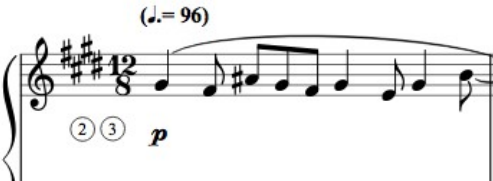


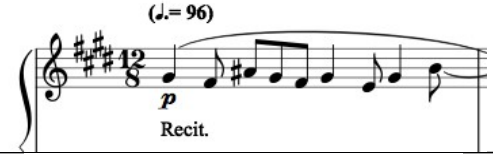




*ff*





Respecto a las demás fuentes, AC2 se caracteriza en esta pieza por un menor cuidado en la anotación de ciertos signos, como las ligaduras. Por esta razón no incluyo en la tabla gran cantidad de versiones de AC2 que cabe entender como meras omisiones.

La indicación metronómica es negra con puntillo igual a 86 en AC3 y MSE; pero en AC1 y AC2, que son los primeros en el tiempo, en lugar de 86 es 96. Podría tratarse de un mero cambio de opinión con vistas a la edición en MSE. Yo me inclino a pensar que simplemente se trató fue un error de AC3 mantenido sin corrección en MSE. Por ello he preferido recuperar la indicación de AC1 y AC2 (negra con puntillo igual a 96).

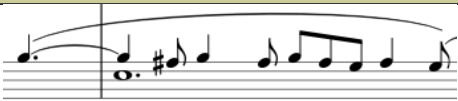



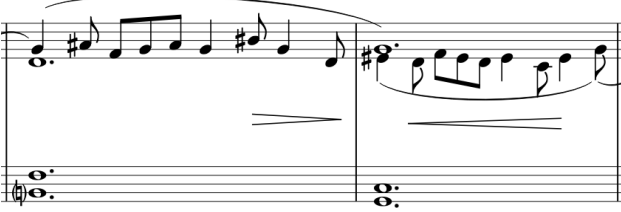
*Exsultatio Paschalis* es una de las pocas piezas del P. Donostia en la que el autor anotó indicaciones de digitación. Concretamente, en los cc. 30-32 de AC1 y AC2 escribió la digitación de la mano izquierda. AC3 ya no incluye esta digitación, seguramente porque el uso del pedal facilita la función de la mano izquierda en este pasaje.

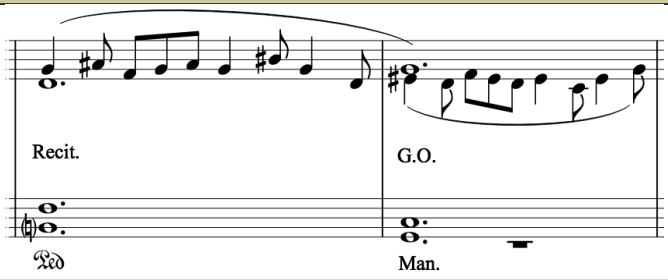
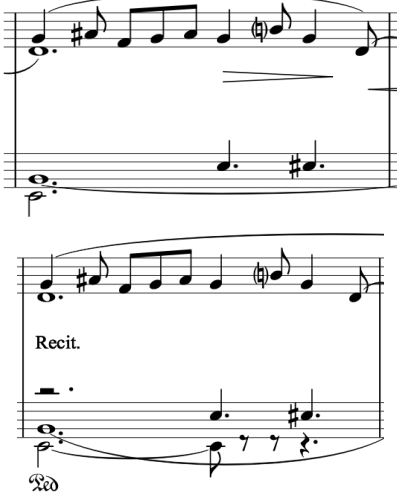
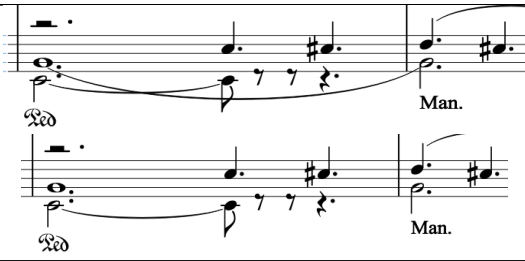







Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01 pent. 1	AC1		Dinámicas Registración
	AC2		
	AC3		
	MSE		
c. 02 y 03 pent. 1	AC1 AC3		Articulación
	AC2 MSE		
c. 03 pent. 2	AC1		Articulación
	AC2 AC3 MSE		





Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 04	AC1		Articulación Dinámicas
	AC2		
	AC3		
	MSE		
c. 05	AC1 AC2 AC3 MSE	<i>p</i> [nada]	Dinámicas
c. 07 pent. 1	AC1		Articulación
	AC2		
c. 07 pent. 1	AC3 MSE		Articulación
c. 09 pent. 2	AC1 AC2		Articulación
	AC3 MSE		




Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 10	AC1  AC2 AC3 MSE		Dinámicas
c. 10-12 pent. 2	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 11-14 pent. 1	AC1 AC2		Articulación
c. 11-14 pent. 1	AC3 MSE		Articulación
c. 12-14	AC1  AC2  AC3 MSE		Dinámicas
c. 13-14 pent. 2	AC1 AC2		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE		
c. 14 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 15 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 17-18	AC1   AC2   AC3 MSE		Articulación Dinámicas Registración Duraciones
c. 19-20	AC1 AC2		Dinámicas Registración

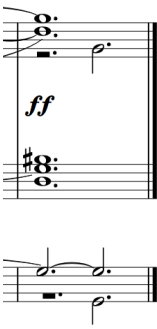
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE		
c. 21	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas Duraciones
c. 21-22 pent. 2	AC1 AC2 AC3  MSE		Articulaciones
c. 22	AC1  AC2		Articulación Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3		
	MSE		
c. 23-28	AC1 AC2 AC3	Crescendo desde c.23 (tercer tiempo) hasta c. 25  (No hay crescendo)	Dinámicas
	MSE	Crescendo desde c.24 (cuarto tiempo) hasta c. 28	
c. 24 pent. 1	AC1 AC2		Duraciones
	AC3 MSE		
c. 24-26 pent. 1	AC1		Articulación
	AC2 AC3		
	MSE		
c. 25 pent. 2	AC1 AC2		Alturas Duraciones Articulación
	AC3 MSE		
c. 26	AC1 AC2 AC3 MSE	Regulador creciente en tiempos 2º y 3º  No regulador	Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 28	AC1 AC2 AC3 MSE	Quasi <i>f</i>  G.O.	Dinámicas Registración
c. 29-31 pent. 1	AC1 AC2  AC3  MSE		Articulación
c. 35 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 35  c. 35	AC2 AC3 AC1 MSE		Dinámicas  Dinámicas
c. 36 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas Tempo

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 38 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas
c. 39 pent. 1	AC1  AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 39	AC1 AC2 MSE	Regulador creciente	Dinámicas
c. 39	AC3	[nada]	Dinámicas
c. 40	AC1 AC2		Alturas Duraciones



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE		

### **8.3.3. *Laetare Virgo Mater, alleluia***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis  
**Laetare, Virgo Mater, alleluia**

*Alégrate, Virgen Madre, aleluya*

P. José Antonio de Donostia (1938)

*Edición: Raúl del Toro*

Recit: Cor de Nuit + Octavin

G.O.: Bourdon + Flauta 4

Ped.: 16 + 8

$\text{♩} = 88$   
(Regina coeli)

*p*  
Recit.  
*ligero*

(Alleluia)

3

5

Alleluia

G.O.

Izq.

20

2

11

G.O.

Man.

14

17

enganchar teclados

sin ped.

19

Izq.

añadir Flauta 8

22

Man.

620

f




Red.





La introducción de una parte de pedal con pentagrama propio se produjo posteriormente, antes del envío de la pieza a Montserrat para su publicación.

AC1 y AC2 están orientadas más claramente hacia el armonio. AC1 ofrece la registración para armonio, pero no para órgano. AC 2 no presenta ninguna indicación de registros. A esto hay que añadir que tanto AC1 como AC2 presentan muchos más reguladores, incluso de muy corta duración, que son omitidos en AC3 y MSE. Estos reguladores más frecuentes y concisos corresponden al gran potencial expresivo del armonio. En el órgano los reguladores se realizan mediante la apertura y cierre de las cajas expresivas, lo que, al depender de un mecanismo un tanto complejo, resulta tan exacto como en el armonio.

Para la transcripción he partido de MSE, que a su vez depende de AC3. Aunque AC3 utiliza un tercer pentagrama propio para el pedal, he optado por conservar la versión en dos pentagramas de MSE impulsado por dos razones: en primer lugar porque responde a la versión que parece primera en el tiempo (AC1 y AC2), y en segundo lugar porque la ventaja de un menor espacio no exige sacrificar casi ningún elemento musical, dado que en las versiones a tres pentagramas la parte del pedal alterna con el pentagrama de la mano izquierda en la misma parte del bajo. La única excepción a esto es la duodécima *fa1-do3* que en AC3 se forma en el pedal en el c. 24. Dado que el pedal durante carece de acoplamiento al manual, para recordar el timbre diferenciado que debe tener esta duodécima del pedal he procedido a desplazar las notas correspondientes para garantizar su visibilidad.

La indicación metronómica en AC1 fue encerrada en paréntesis con lápiz rojo. Es el mismo color y tipo de trazo con que están anotados los reguladores.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01 pent. 1	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  (Regina cæli)	Referencias gregorianas
c. 01 pent. 2	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  (Alleluia)	Referencias gregorianas
c. 01	AC1 AC2 AC3 MSE	Léger et gai ligero [nada]	Carácter
c. 01	AC1 AC2 AC3 MSE	$\mu f$ [nada] p	Dinámicas
c. 01-02 pent. 1	AC1  AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 02 pent. 1	AC1  AC2 AC3 MSE		Duraciones
c. 04 pent. 2	AC1 AC2  AC3 MSE		Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 08 pent. 1	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada] Alleluia	Referencias gregorianas
c. 08	AC1 AC2 AC3 MSE		Alturas
c. 09 pent. 1	AC1 AC2 MSE AC3		Articulación
c. 09-10	AC1 AC2 AC3 MSE		Dinámicas Registración
c. 11	AC1		Duraciones Articulación





### **8.3.4. *Sitivit anima mea ad Te***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis

## Sitivit anima mea ad Te

*Mi alma tiene sed de Ti*

P. José Antonio de Donostia (1938)

Edición: Raúl del Toro

Recit: Flauta 8, Cor de Nuit 8

G.O.: Fondos suaves 8

Ped.: 16 y enganche Recit.

$\text{♩} = 96$   
*Pascha nostrum*

Recit  
Caja cerrada  
abrir la Caja poco a poco

7


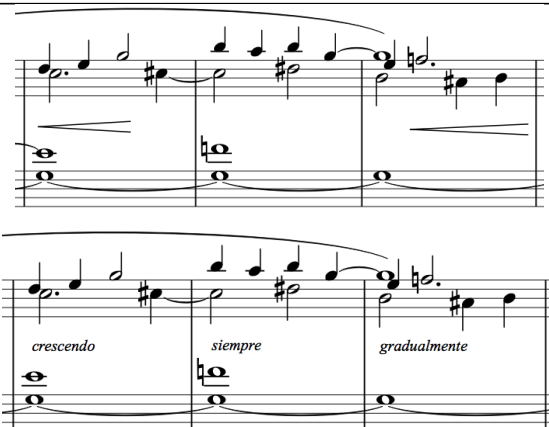
14  
+ V. de gamba  
crescendo siempre gradualmente...  
añadir Bourdon 8





23  
sonoro z G.O.  
Recit  
Quitar Bourdon


30  
Recit.  
Quitar Viola de Gamba

37

En la tabla he omitido los reguladores presentes en las versiones para armonio (AC1 y AC2), que están absolutamente y sistemáticamente ausentes de la versión para órgano con pedales y caja expresiva.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01	AC1 AC2 <b>AC3</b> <b>MSE</b>	[nada]  Caja cerrada	Dinámicas
c. 01	AC1 AC2 MSE <b>AC3</b>	[nada]  Récit	Registración
c. 01	AC1 AC2 AC3 MSE	Sans lourdeur Sin pesadez [nada]	Tempo
c. 01	AC1  AC2 AC3 MSE	[nada]  Pascha nostrum	Referencias gregorianas
c. 14	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  Añadir Viola de Gamba	Registración
c. 14-15 Pent. 2	AC1 AC2  AC3 MSE  <b>Decisión tomada</b>		Alturas Duraciones
c. 15-17	AC1 AC2  <b>AC3</b> <b>MSE</b>		Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 21	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  Añadir Bourdon 8	Registración
c. 22	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  G.O.	Registración
c. 23-24 pent. 1	AC1 AC3  AC2		Articulación
c. 24 pent. 1	AC2  AC1 AC3 MSE		Alturas
c. 25	AC1 AC2 AC3 MSE	Quasi <i>f</i>  Sonoro	Dinámicas
c. 25	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  G.O.	Registración
c. 25-26 pent. 1	AC1 AC2 AC3  MSE		Articulación
c. 28-29	AC1 AC2  AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 30	AC1	Revenez au I mouvement	Tempo

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC2 AC3 MSE	Volver al 1 <sup>er</sup> tiempo [nada]	
c. 30	AC1 AC2 AC3 MSE	<i>p</i>  Récit	Dinámicas Registación
c. 33	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada]  Quitar Viola de gamba	Registación
c. 39	AC1 AC2 AC3 MSE	<i>p</i>  [nada]	Dinámicas
c. 40-41 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación  Articulación
c. 44	AC1 AC2 AC3 MSE	<i>pp</i>  [nada]	Dinámicas

### **8.3.5. *Gaudens gaudebo***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis

## Dos interludios

### a) Gaudens Gaudebo

*Desbordo de gozo*

P. José Antonio de Donostia (1938)

*Edición: Raúl del Toro*

Récit: Fondos suaves y mixturas

G.O.: Fondos suaves y mixturas

Ped.: 16 + 8

$\text{♩} = 76$   
*Alleluia*

*quasi f*  
Recit.

4

Recit.

7

Red.

10


G.O.

13

Red.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01	AC1 AC3 MSE AC2	[nada]	Carácter
c. 01 pent. 1	AC1 AC2 AC3 MSE	claro [nada] Alleluia	Referencias gregorianas
c. 03-05 pent. 1	AC1 AC3 AC2 MSE		Articulación
c. 09 pent. 2	AC1 AC2 AC3 MSE		Registación
c. 09-10	AC1 AC2 AC3 MSE		Dinámicas
c. 11-12	AC1 AC2 AC3 MSE		Alturas Duraciones



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 12	AC1	[nada]	Dinámicas Registración
	AC2	<i>f</i>	
	AC3 MSE	G.O.	
c. 16	AC1		Alturas Duraciones
	AC2		
	AC3 MSE		

### **8.3.6. *Gaudium plenum***

**b) Gaudium plenum**

*Gozo pleno*

P. José Antonio de Donostia (1938)

*Edición: Raúl del Toro*

Recit: Flauta 8

G.O.: Salicional

Ped.: 16 + 8

$\text{♩} = 50$

Alleluia Sábado Santo

Recit.

*pp*

5

4

G.O.

G.O.

*p*

10

4

Recit. añadir un 2


*pp*

quitar el 8


15

siempre *pp*

Habitualmente, en el cuaderno *Ascensiones Cordis* AC1 y AC2 son muy similares, siendo AC2 en la mayor parte de las ocasiones una mera copia de AC1. En *Gaudium plenum* esto no es así. Las diferencias de AC2 respecto a AC1 son llamativas en número y en importancia. Por una parte, AC2 introduce una versión alternativa en el solo de pedal de los primeros compases. Por otra parte las diferencias de AC2 respecto a AC1 son significativas también en lo toca a las ligaduras de fraseo.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01 pent. 2-3	AC1 AC3 MSE  AC2	Alleluia Sábado Santo  [nada]	Referencias gregorianas
c. 01-02 pent. 2-3	AC1 AC3 MSE  AC2		Alturas Duraciones
c. 03	AC1 AC2 AC3  MSE	p  Récit  Récit pp	Dinámicas Registración
c. 06-07	AC1 AC2 AC3 MSE	Regulador creciente  [nada]	Dinámicas
c. 07-08	AC1  AC2  MS3 MSE	moins p  menos p  G.O. p	Dinámicas y registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 11-13	AC1		Dinámicas Articulación
	AC2		
	AC3		
	MSE		
c. 16-17 pent. 1	AC1		Articulación
	AC2		
	AC3		
	MSE		
c. 16	AC1	[nada]	Dinámicas
	AC2		

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE	siempre pp	
c. 18	AC1 AC2 AC3  MSE		Duraciones
c. 18-19	AC1 AC2 AC3 MSE	Regulador decreciente  [nada]	Dinámicas
c. 19	AC1 AC2 AC3 MSE	pp  [nada]	Dinámicas

### ***8.3.7. Adoratio supplex et acclinis***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis  
**Adoratio supplex et acclinis**

*Adoración suplicante y rendida*

P. José Antonio de Donostia (1938)

*Edición: Raúl del Toro*

Recit: Fondos suaves 8

G.O.: Fondos suaves 8

Ped.: 16 solo

$\text{♩} = 66$

*p*

*Pange lingua*

8

16

G.O.

*dolce*

*pp* Recit: quitar fondos. Gamba y Voz celeste

G.O.

31

38

quitar la voz celeste

640




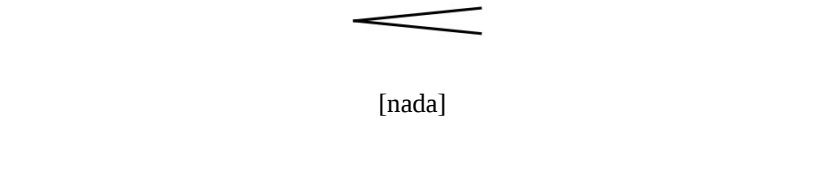

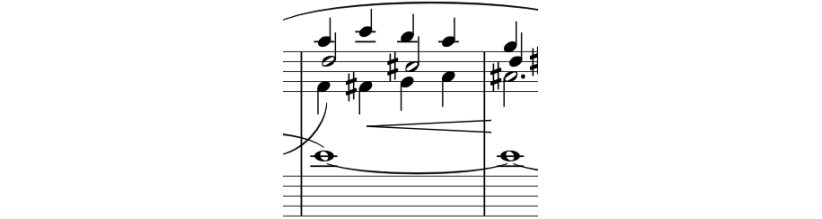
La relación entre las fuentes parece ser la misma que se percibe en el resto del ciclo. La fuente primera es AC1. AC2 sigue muy de cerca de AC1, pero en el caso de *Adoratio supplex et acclinis* parece una copia un tanto descuidada dado el notable grado de omisiones e incluso algún error en la copia. Por otra parte AC2 presenta algunas diferencias con AC1 que no pueden ser catalogadas como errores. AC3 llega más tarde, realizando la adaptación para gran órgano con pedales. En cuanto a MSE, es de observar que contiene algunos errores respecto a AC3, al que sigue.

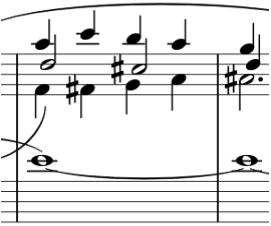



El detallismo habitual del Padre Donostia en la indicación de las unidades motívicas más pequeñas cobra si cabe mayor relevancia en *Adoratio supplex*. Las diversas fuentes presentan bastantes discrepancias en cuanto a la ubicación de ligaduras y otros signos de articulación.



Antes de presentar la tabla con las variantes más relevantes, señalemos un hecho general, constante en la pieza. AC1 y AC2 presentan todas las apariciones del motivo principal con esta articulación:

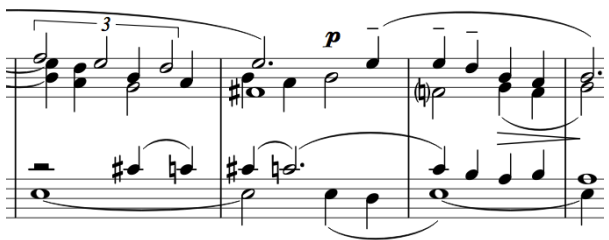








Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01	AC1	<i>pp</i>	Dinámicas
	AC2		
	AC3	<i>p</i>	
	MSE		
c. 01	AC1	[nada]	Referencias gregorianas
	AC2	Pange lingua	
	AC3		
	MSE		
c. 02 pent. 1	AC1	<i>pp</i>	Dinámicas
	AC2	<i>p</i>	
	AC3	[nada]	
	MSE		

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 02-05	AC1 AC2  AC3  MSE		Articulación
c. 07	AC1 AC2  AC3 MSE		Dinámicas
c. 09	AC1 AC2  AC3 MSE		Duraciones Articulaciones
c. 11-12	AC1 AC2		Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE		
c. 13-15	AC1		Duraciones Alturas
	AC2		
	AC3 MSE		

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 17-19	AC1 AC2  AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 22	AC1 AC2 AC3  MSE		Alturas Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 21-24	AC1 AC2		Articulación Dinámicas
	AC3 MSE		
c. 26-27	AC1 AC2		Dinámicas Registración
	AC3 MSE		
c. 34 y ss pent. 2	AC1 AC2		Articulación
	AC3 MSE		

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 39-40 pent. 1	AC1 AC3  AC2 MSE		Alturas

### **8.3.8. *Exsultemus et laetemur in Domino***

Itinerarium Mysticum. Ascensiones Cordis  
**Exsultemus et laetemur in Domino**

*Exultemos y alegrémonos en el Señor*

P. José Antonio de Donostia (1940)

*Edición: Raúl del Toro*

Récit: Fondos 8, 4 y 2; Mixturas

G.O.: Fondos 8, 4 y 2; Mixturas

Ped.: Si es posible, una Trompeta de 8. Si no, Fondos de 8

The musical score is written for three parts: Treble, Bass, and Pedal. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7). The first system includes the instruction 'p Recit. muy igual'. The second system includes the instruction 'G.O.' with triplet markings. The third system includes triplet markings. The fourth system includes a triplet marking and a fermata over the final measure.



2

9

12

15

18

G.O.

Recit.

quitar Trompeta y poner 16 + 8

21 3

23

25

27

29

31 *tempo*

The musical score consists of six systems of staves, each with a measure number (21, 23, 25, 27, 29, 31) on the left. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. Measures 21 through 30 are marked with a '3' in the top right corner, indicating a triplet. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern. Measure 31 is marked 'tempo' and shows a change in the bass line. The right hand plays a triplet of eighth notes, and the left hand plays a single note.

4

34

*tempo*

Recit.

*rit.*

37

40

G.O. *tempo*

*rit. poco*

*con libertad*

*p*

sin mixturas

43

*rit. poco*

46

*Tempo. Un poco más despacio*

Recit.: Gamba + Voz Celeste

*rit. poco*

añadir Cor de Nuit

50

*tempo (movendo)*

54

*rit. poco*

**Andantino**

*p*

quitar Voz Celeste

**Tranquilo**

Cor de Nuit solo

*pp*

quitar Gamba

quitar 16 + 8  
enganchar con Cor de Nuit

59

añadir 2

*acell.*

62

*tr*

*tr*

*G.O. tempo*

Izq. G.O.

G.O.

65

añadir 4

*tr*

*acell. un poco*

68 <sup>6</sup>

Recit. quitar 4 Andante

ritard.

Recit.

quitar enganche Cor de Nuit; poner 16 + 8

73

*moviendo hasta llegar al\_*

3 3 3 3 3 3

G.O.

77 *moviendo hasta llegar al\_*

Tempo I  
G.O.

**ff** Fondos 8, 4, 2  
Mixturas

79

enganches I y II

81

83

System 83: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 83-84. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 83-84.

85

System 85: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 85-86. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 85-86.

87

System 87: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 87-88. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 87-88.

89

System 89: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 89-90. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 89-90. Text: "añadir Lengüetas 4 y 2" above measure 90.

92

System 92: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 92-93. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 92-93. Text: "añadir Leng. 8 y 16" above measure 93. Text: "rit." below measure 93.

La relación entre las fuentes parece similar a la que se percibe en el resto del ciclo. La fuente primera es AC1. AC2 sigue muy de cerca a AC1. En otras piezas de *Ascensiones cordis*, AC2 es una mera copia de AC1, incluso más pobre o descuidada que el original. Sin embargo, en *Exsultemus et laetemur* es al revés. AC2 supone un estadio nuevo y diferente respecto a AC1. En AC2 se aparecen nuevas indicaciones interpretativas, e incluso se ensayan nuevas versiones de la propia configuración musical de ciertos pasajes. AC3 supone un replanteamiento general pensando en el gran órgano con pedales. MSE sigue a AC3, pero con cierta divergencias no atribuibles fácilmente a error, y que sugieren un serie de decisiones de muy última hora debidas al autor o al editor. Es el caso, principalmente de los trinos que aparecen en MSE sin que estuvieran presentes en ninguna de las versiones anteriores.

El aspecto más llamativo al comparar las fuentes de esta pieza es la significativa variación que diversos pasajes experimentan no sólo en cuanto a indicaciones de dinámica, agógica o articulación, sino en cuanto a las propias notas.

### **Ligaduras de articulación y fraseo**

No se percibe una variación excesivamente grande entre las fuentes en lo que respecta a las ligaduras de articulación. En general se percibe una cierta evolución desde AC1, con un tratamiento más individualizado de motivos o segmentos melódicos breves, hasta AC3, con un sistema de ligaduras más obvio, indicando un legato casi continuo, en grandes frases, que omite la atención a la personalidad de los diferentes eventos melódicos.

### **Trinos**




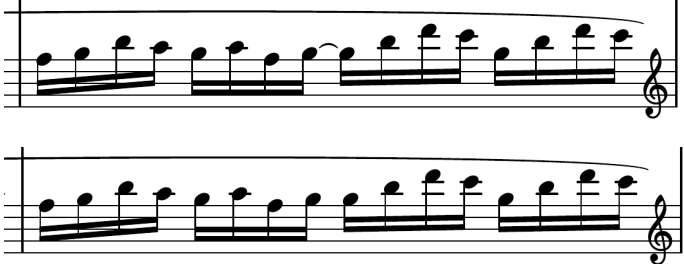

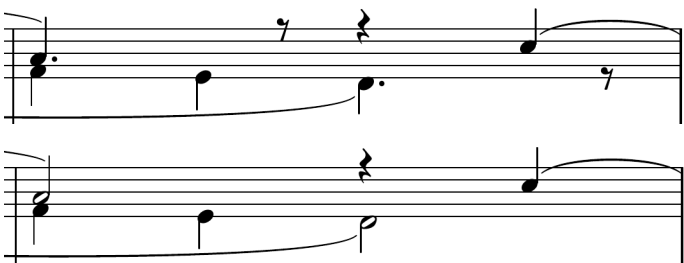
Mención especial merecen los trinos, que en la sección final de esta pieza adquieren cierta importancia. Respecto a ellos ocurre un hecho llamativo en relación al resto de *Ascensiones cordis*: las innovaciones de MSE respecto AC3. Son varios los casos en que MSE introduce trinos ausentes en todas las fuentes anteriores. Debió tratarse de adiciones de última hora en el proceso de edición.

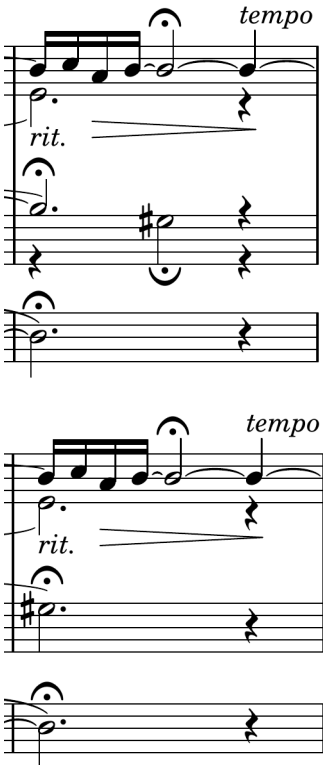
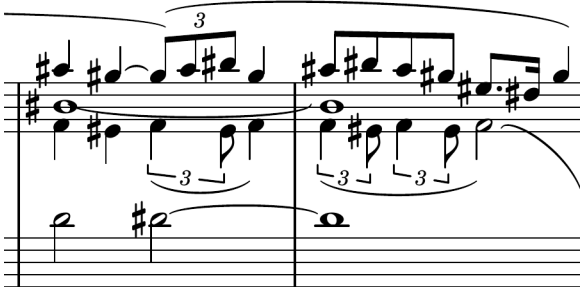
## **Reguladores**

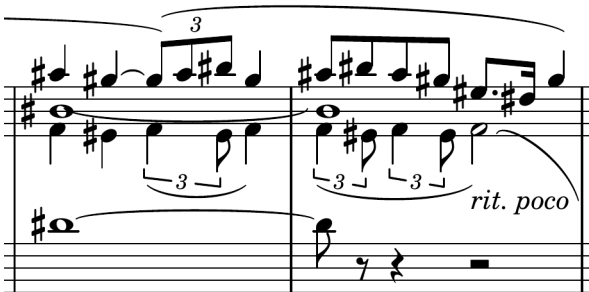

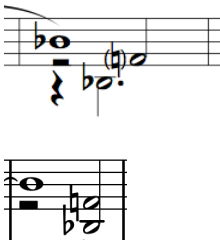
Como es habitual en *Ascensiones cordis*, las versiones para armonio (AC1 y AC2) incluyen bastantes reguladores que desaparecen en las versiones para gran órgano (AC3 y MSE). En la edición he optado principalmente por las versiones para órgano.




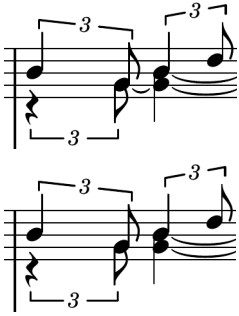

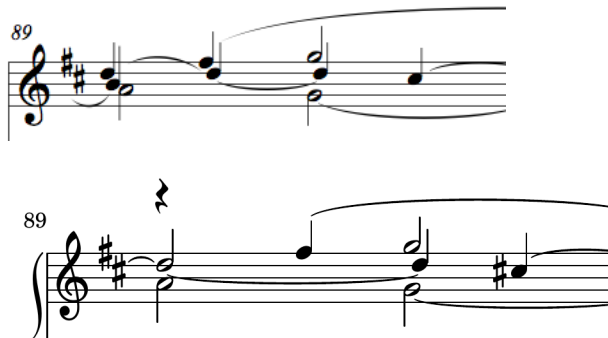
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c.1 pent. 1	AC2	Muy igual	agógica
	AC1 AC3 MSE	[nada]	
c. 12-13 pent. 1	AC1 AC2	<p>12</p> 	Alturas
	AC3 MSE	<p>12</p> 	
c. 15 pent. 1	AC1 AC2	<p>15</p> 	Alturas
	AC3 MSE	<p>15</p> 	

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 20 pent. 2	AC1 AC2		Alturas
c. 20 pent. 2	AC3 MSE		Alturas
c. 21 pent. 1 y 2	AC2  AC1 AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 24 pent. 2	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 28 pent. 2	AC1 AC2  AC3 MSE		Alturas Articulación
c. 30 pent. 1	AC2  AC1 AC3 MSE		Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 33	AC1 AC2   AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 42 pent. 1	AC2  AC1 AC3 MSE	con libertad  [nada]	agógica
c. 46	AC1 AC2 AC3 MSE  <b>Decisión de edición</b>	[nada] - un poco más despacio rit. poco - tempo [nada] rit. poco – tempo. un poco más despacio	agógica
c. 48-49	AC2		Alturas Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 48-49	AC1 AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 49-50	AC1 AC2  AC3 MSE	[nada] - movendo  rit. poco - tempo	Agógica
c. 52	AC1 AC2  AC3 MSE		Alturas
c. 55	AC1 AC2 AC3 MSE	Moderato Andante Andantino	Tempo
c. 57 pent. 1	AC2  AC1 AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 58	AC1	[nada]	Tempo

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC2 AC3 MSE	Andantino Tranquilo	
c. 60	AC1 AC2 AC3 MSE	Más aprisa accel.	Agógica
c. 60	AC1 AC2  AC3 MSE		Duraciones
cc. 63-65	AC1 AC2 AC3 MSE	[sin trinos] [con trinos]	Ornamentación
c. 66	AC1 AC2 AC3 MSE	[nada] tempo accel. un poco	Agógica
c. 69	AC1 AC2 AC3 MSE	acell. rit.	Agógica
c. 71	AC1 AC2	[nada]	Tempo

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	AC3 MSE	Andante	
c. 76 pent. 1	AC1 AC2  AC3 MSE		Articulación
c. 78 pent. 1	AC1 AC2 AC3  MSE		Alturas
c. 89	AC1 AC2  AC3 MSE		Alturas Duraciones
c. 61	AC1 AC2  AC3 MSE	acell.  [nada]	Agógica
c. 93 pent. 2	AC1 AC2 AC3  MSE	[Sin trino]  [con trino]	Ornamentación

### **8.3.9. *Dolens Sunamitis***

Itinerarium Mysticum. In festo VII Dolorum B.M. Virginis

## Dolens Sunamitis

*La sunamita afligida*

P. José Antonio de Donostia (1940)

*Edición: Raúl del Toro*

Recit: Flauta 8 + Gamba

G.O.: Bordón 8

Ped.: enganche al Rec.

$\text{♩} = 40$

*p* Rec.

(Rec.)

G.O. unido al Rec.

+ Voix Céleste










*pp*



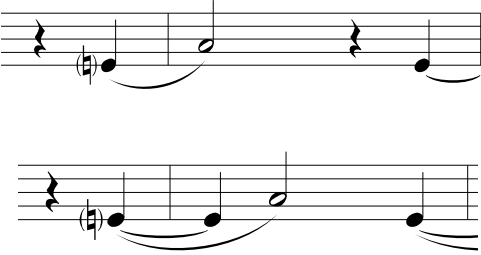

Rec. G.O. sin eng. al Recit.

+ 16

20



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 1	IF-BORR1		Alturas Dinámicas Registración
	IF1 IF2 IF-A		Alturas Dinámicas Registración
c. 1-2 pent. 1	IF-BORR1 IF2 IF-A		Articulación
	IF1		Articulación
c. 2-3 pent. 2	IF-A		Alturas
	IF-BORR1 IF1 IF2		Alturas
c. 3-4 pent. 1	IF2 IF-A		Articulación
	IF-BORR1 IF1		Articulación
c. 5-6 pent. 2	IF2 IF-A		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF-BORR1 IF1		
c. 6	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A	“en dehors”  “G.O. unido al Rec.”	Registración
c. 7 pent. 3	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A	+ 16  [nada]	Registración
c. 10-11 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Articulación
c. 10-11 pent. 3	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Alturas Duraciones
c. 12-14 pent. 2	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Articulación  Articulación
c. 15 pent. 2	IF-BORR1 IF1  IF2	[nada]  Rec.	Registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	<b>IF-A</b>		
c. 16 pent. 2	IF-BORR1 IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	[nada]  G.O. sin eng. al Recit.	Registración
c. 17 pent. 1 y 3	IF-BORR1  <b>IF1</b> <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	rit  [nada]	Agógica
c. 18 pent. 1 y 3	IF-BORR1  <b>IF1</b> <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	tempo  [nada]	Agógica
c. 18 pent. 1	IF-BORR1 IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	[nada]  + Voix céleste	Registración
c. 18 pent. 3	IF-BORR1 IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	[nada]  + 16	Registración
c. 26	IF-BORR1  <b>IF1</b> <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	rit  [nada]	Agógica

### **8.3.10. *Fascículus myrrhæ dilectus meus mihi***

In festo VII Dolorum B. M. Virginis  
**2. Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi**

*Bolsita de mirra es mi amado para mí*

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Gamba 8, Voix Celeste, Cor de nuit

G.O.: Salicional, Bourdon 8

Ped.: 16, 8

**Andante** (♩ = 66)  
(*Pópule meus*)

*pp*  
Récit

*crescendo*  
*abrir la expresión poco a poco*  
*mover un poco*

8

14

Volver al tempo  
*pp*  
*cerrar la expres.*

21

*crescendo*  
*abrir la expresión poco a poco*

G.O. *mover un poco*

26

*crescendo*

2

32

*più mosso*

G.O. enganchado al Recit. sin V.C.

*quasi f*

*quasi recitado*

39

*volver al tempo I*

*pp*

Récit.

*p*

47

*p*

*cantando*

54

60

67

*poco rit.*

Voces Humanas  
*più lento*

*ppp*

*p*

74

*poco*

*pp*

81

+ Voz Celeste  
- Voz Humana

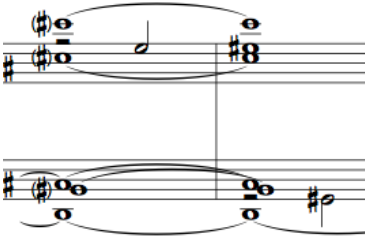



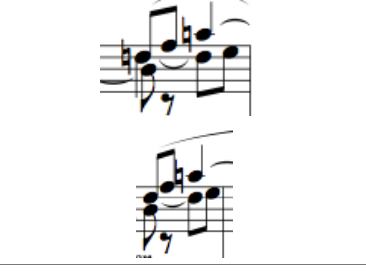

- Voz Humana

*ppp*  
*rall.*



*p*  
cantando  
0 / 1




Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 2	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A	[nada]  Pópule meus	Referencia gregoriana
c. 2-3 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Articulación
c. 5	IF-BORR1 IF1 IF2 IF-A	ouvrez la boîte graduellement et pas trop [nada]	Dinámicas
c. 8 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Articulación
c. 9	IF-BORR1 IF1 IF2 IF-A	[nada] mover un poco	Tempo
c. 11 pent. 2	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Alturas
c. 15-16	IF-BORR1 IF1		Dinámicas

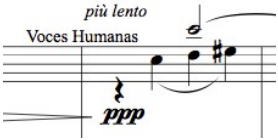





Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF2 IF-A		
c. 18 pent. 1	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Duraciones
c. 19-20 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Alturas Duraciones
c. 21-22 pent. 1	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Duraciones
c. 24 pent. 1	IF-BORR1 IF1 IF2  IF-A		Duraciones
c. 25-26 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Alturas Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 28-29	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Duraciones Alturas Dinámicas Articulación
c. 34-36	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A		Duraciones Alturas Registración Agógica Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 37-39	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Alturas
c. 51-52 pent. 1-2	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A		Duraciones
c. 54-56 pent. 1-2	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A		Alturas Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 58 pent. 1-2	IF-BORR1  IF1  IF2  IF-A		Duraciones
c. 60-61 pent. 1	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A		Duraciones
c. 60-66 pent. 3	IF-BORR1 IF1 IF2 IF-A	Octavas graves del pedal añadidas en IF2	Alturas
c. 72 pent. 1	IF-BORR1		Alturas Dinámica Registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF1 IF2 IF-A		
c. 75 pent. 3	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A		Alturas Duraciones
c. 82 pent. 1	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Alturas
c. 86 pent. 1	IF-BORR1  IF1 IF2 IF-A		Alturas Duraciones Registación

### **8.3.11. *Adoro Te, latens Deitas***

Itinerarium Mysticum. In festo VII Dolorum B. M. Virginis

### 3. Adoro Te, latens Déitas

(Transcripción de cuarteto de cuerda)

*Te adoro, Divinidad escondida*

P. José Antonio de Donostia (1937)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Fondos suaves y Gamba

G.O.: Bourdon enganchado a Recit.

Ped.: 16 enganchado a Recit.

**Andante** (♩ = 60)  
(*Christus factus est.*)

*pp* Recit.

*accel. un poco*

*volver al tiempo*

*señalar*

G.O.

Rec.

7

*quitar Gamba*

*+Gamba*

*apresurar un poco*

*pp*

15

*volver al tiempo*

*quitar Gamba*

*pp*

G.O.

Recit.

The musical score is written for a string quartet, with three staves shown. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score begins with a recitative section marked 'pp' and 'Recit.'. It then transitions into a section marked 'accel. un poco' and 'volver al tiempo'. A 'señalar' (signal) is indicated. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a final section marked 'pp' and 'quitar Gamba'.

21 *poco più mosso*

*mf*  
G.O. sin enganche al R.  
añadir Fl. 4

G.O.

(quitar 16 y enganche)  
poner lengüeta de 4

28 *volver al tiempo*

*ampliamente* *sin apresurarse*

33 *p*

Recit.

quitar leng. 4  
poner 16 y eng. Recit.



37

Recit.

añadir Voz Celeste

*rit. poco*

G.O. eng. al Recit. sin 4

*p* tempo

*accel. un poco*

Recit.

43

*accel. más*

*rall.*

quitar Voz Celeste

quitar Gamba

*pp*

*poco*

*rall.*

50

añadir Gamba

quitar Gamba

Cor de nuit solamente

*pp*

G.O. sin engancho al Rec.

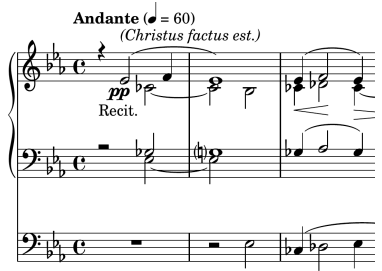
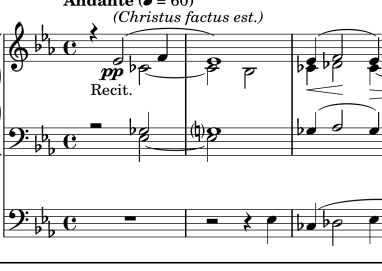


*p*







*ppp*

*Adoro Te, latens Deitas* representa un caso especial. Como he apuntado anteriormente, se incorpora al ciclo a partir de IF1, estando ausente de IF-BORR1 e IF-BORR2. En su caso, MS1, en cuanto primera fuente escrita, es la que figura en el archivo como *Méditation pour quatuor à cordes. Transcription pour orgue*. Es una escueta copia sin indicaciones ni de registración, ni de agógica, ni de dinámicas.

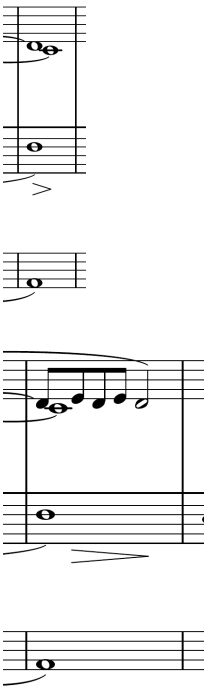
MS1 es muy escaso en indicaciones expresivas. Se trata de la primera versión organística de la pieza, a la manera de somera transcripción del original para cuarteto de cuerdas.

IF2 es una última copia efectuada ya en España con vistas a la publicación en IF-A, lo que puede deducirse de que todas las indicaciones agógicas están traducidas al castellano. Es de señalar que las indicaciones son más específicamente organísticas respecto a IF1. Así, en los lugares en los que IF1 indicaba *soulignez* (“subrayar”, “destacar”), IF2 directamente pide un cambio de teclado para lograr ese efecto sonoro. Por otra parte, IF2 añade todas las indicaciones de registración a lo largo de la pieza que están ausentes en IF1.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01	MS1 MS2  IF2 IF-A	[nada]  Recit	Registración
c. 02, pent. 3	MS1 IF1    IF2 IF-A	<p>Andante (♩ = 60) (Christus factus est.)</p>  <p>Andante (♩ = 60) (Christus factus est.)</p> 	Alturas Duraciones
c. 10-14	MS1   IF1   IF2 IF-A	<p>[nada]</p> <p>10 +Gamba apresurar un poco</p>  <p>10 +Gamba apresurar un poco</p> 	Dinámicas
c. 15  c. 17	IF1  IF2 IF-A	Revenez au Tempo  Volver al tiempo	agógica

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 19 pent. 2	MS1  IF1 IF2 IF-A	 	Alturas duraciones
c. 19-20	MS1 IF1 IF-A IF2,	 [nada]	Dinámicas
c. 22	MS1 IF2 IF-A IF1	[nada] 	Dinámicas
c. 22 pent. 3	IF2  MS1, IF1 IF-A	 	Articulaciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 30 pent. 2	MS1  IF1 IF2 IF-A	 	Alturas Duraciones
c. 33 pent. 1	MS1 IF1  IF2 IF-A	 	Articulaciones
c. 34 pent. 1	MS1 IF1 IF2  IF-A	 	Alturas
c. 40	MS1 IF1 IF2	[nada]  rit. poco	Agógica

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF-A		
c. 41	MS1 IF1  IF2 IF-A	[nada]  Tempo	Agógica
c. 53	MS1    MS2 IF2 IF-A		Alturas Duraciones

### **8.3.12. *Dulce lignum***

Itinerarium Mysticum. In festo VII Dolorum B. M. Virginis

## 4. Dulce lignum

*Dulce leño*

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Trompeta 8 + Oboe

G.O.: Bordón 8 + Salicional

Ped.: 16 + 8 suaves

**Quasi adagio** (♩ = 44)

G.O. *p*

*Libre, como preludiando*

5 *bien medido*

-Salicional

10 *ligado*

*p*

Récit. (*Crux fidelis*)



2

15

20

25

30

689

35

40

**Poco più lento**  
Recit. = Gamba

*rall* *pp*

*Quasi Coral*




Quitar 8 y enganchar al Recit. + 16




47

53

añadir Voz Celeste

*poco* *pp* *ppp*

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 8 pent. 1	IF1  IF-BORR1 IF2 IF-A		Dinámicas
c. 9 pent. 1	IF-BORR1 IF1  IF2 IF-A	en mesure  bien medido	Tempo
c. 10 pent. 2	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A	Trompette douce  Hautbois  [ nada ]	Registración
c. 10 pent. 2	IF-BORR1  IF1  IF2 IF-A	[nada]  lié  ligado	Articulación
c. 13-15 pent. 1	IF1  IF2 IF-A		Articulación
c. 13-14 pent. 1	IF-BORR1  IF1 IF2  IF-A		Articulación
c. 17	IF-BORR1 IF1 IF2 IF-A	élargir  [nada]	Agógica

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 25-26 pent. 2	IF-BORR1 IF1 <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	[nada] 	Dinámicas
c. 26-28 pent. 1	IF1  IF2  <b>IF-A</b>		Articulación Alturas Duraciones
c. 26 pent. 2	IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	p  [nada]	Dinámicas
c. 38-39 pent. 1	IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>		Articulaciones
c. 41	IF-BORR1 IF1 <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	<i>Voix celestes</i> <i>Voix humaine</i> <i>Recit. = Gamba</i>	Registación
c. 41	<b>IF1</b> <b>IF2</b> IF-A	pp  [nada]	Dinámicas
c. 55	IF1  <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	pp  [nada]	Dinámicas

### **8.3.13. *Deprecatio pro amico elongato***

In festo VII Dolorum B. M. Virginis  
**5. Deprecatio pro amico elongato**

Súplica por el amigo alejado

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Nazard 2 2/3 y fondos suaves (si el Nazard es suave)

Ped.: 16

**Andante** (♩ = 44)

*p*  
(Ecce lignum Crucis)

*Ped. ad lib.*

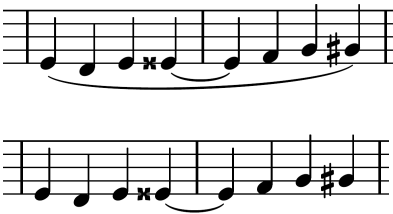

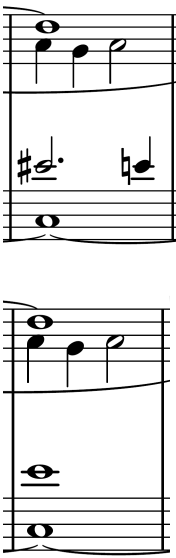

7


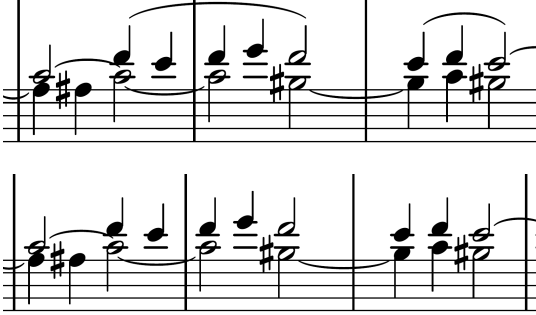


15

22


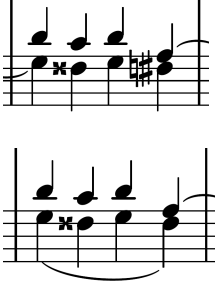

694

En el inicio, IF2 indica en la parte del pedal “tipo pequeño”, sin duda de cara a la edición impresa.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 4-5 pent. 2	IF1  IF-BORR2 IF2 IF-A		Articulaciones
c. 5 pent. 2	IF-BORR2 IF1  IF2 IF-A		Alturas
c. 10 pent. 1 y 2	IF-BORR2   IF1 IF2 IF-A		Alturas
c. 13 pent. 1 y 2	IF-BORR2		Alturas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF1 IF2 IF-A		
c. 16-18 pent. 2	IF1  IF2 IF-A		Articulaciones
c. 17-18 pent. 1 y 2	IF-BORR2 IF1  IF2 IF-A		Alturas
c. 19-20 pent. 2	IF-BORR2 IF1  IF2 IF-A		Articulaciones



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 19-20 pent. 1	IF-BORR2 IF1 IF2  IF-A		Articulaciones
c. 20 pent. 2	IF-BORR2 IF1  IF2 IF-A		Alturas
c. 25 pent. 2	IF-BORR2 IF1  IF2 IF-A		Alturas

### **8.3.14. *Deprecatio pro filio in exsilio vincto***

In festo VII Dolorum B. M. Virginis  
**6. Deprecatio pro filio in exilio vincto**

Súplica por el hijo prisionero en el destierro

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Cornet


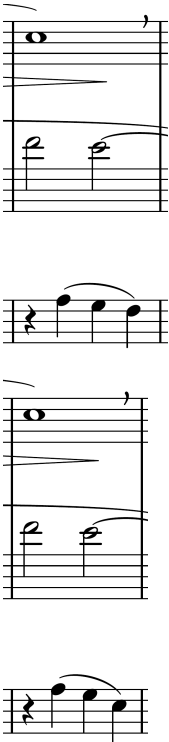

Pos.: Cromorne


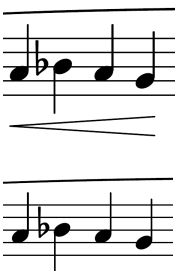
Ped.: Violoncello o Flauta 8

**Andante** (♩ = 52)

*p*  
(Canon libre)

The musical score is written for three parts: Cornet (Récit), Cromorne (Pos.), and Violoncello or Flute 8 (Ped.). The tempo is Andante, with a quarter note equal to 52 beats. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and a 'Canon libre' instruction. The second system begins at measure 9. The third system begins at measure 17. The score concludes with a double bar line.

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c.1 pent. 3	IF1  IF-BORR2 IF2 IF-A	p  [nada]	Dinámicas
c. 2 pent. 2	IF1  IF-BORR2 IF2 IF-A	p  [nada]	Dinámicas
c. 3 pent. 1	IF1  <b>IF-BORR2</b> <b>IF2</b> <b>IF-A</b>	 [nada]	Dinámicas
c. 6 pent. 3	IF-A    <b>IF-BORR2</b> <b>IF1</b> <b>IF2</b>		Alturas
c. 16 pent. 1	IF1		Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF-BORR2 IF2 IF-A		
c. 20 pent. 2	IF1  IF-BORR2 MS3 IF-A		Dinámicas

### **8.3.15. *Ne vocetis me pulchram, sed amaram***

In festo VII Dolorum B. M. Virginis  
**7. Ne vocetis me pulchram sed amaram**

(No me llaméis bella, sino amarga)

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Grand Choeur

G.O.: Grand Choeur

Ped.: 16, 8, 4

enganche Rec. + G.O.

**Quasi lento**

**ff**  
*con amplitud*

**ff**

6

11

17 *sin apresurarse* Recit.: Flauta 8 + Cor de Nuit + Gamba

*p*

G.O. = Salicional + Bourdon

Fondos 16 + 8

*p*

22

26 G.O. *crescendo*

Añadir en G.O.: Flauta 8 + Flauta 4

*p*



*crescendo* ——— *añadir Montre* ——— *hasta el* ———

30

enganchar al Recit.

añadir Leng. con caja cerrada

enganche G.O.

34

*ff*

*abrir la caja hasta* *ff*

enganche Recit.

37

*Tempo I muy amplio*

*rall. poco* *ff* Grand Choeur

*eco* *p* *ff* *eco* *p*

*Tempo I muy amplio*

*p* *ff* *eco* *p*

4

41

*ff* *eco* *p* *ff* *eco* *p*

*ff* *p* *ff*

44

**Largo**

*ff* *p* *fff*

*caja cerrada*

*ff* *fff*




49

**Très calme**

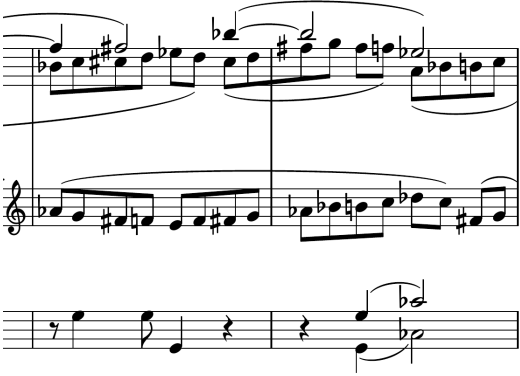
*pp* *pp* *ppp*

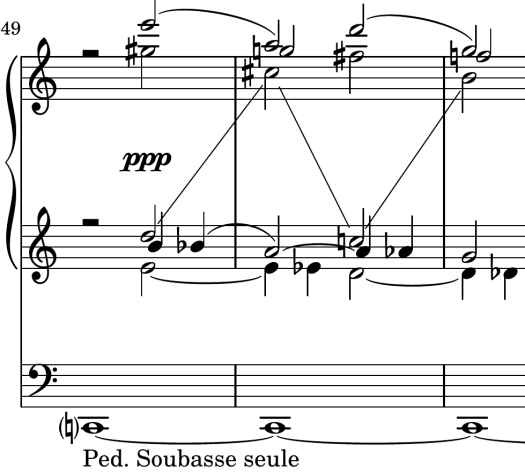
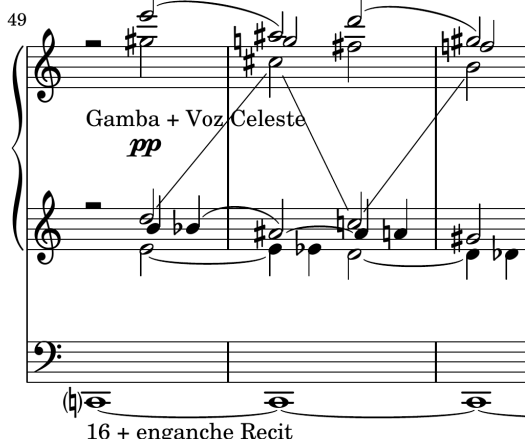
*Gamba + Voz Celeste* *muy poco*

16 + enganche Recit

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c.14 pent. 2	IF1  IF2 IF-A	<p>14</p>  <p>14</p> 	Alturas Duraciones
c. 18	IF1 IF2 IF-A	<p><i>sans se presser</i></p> <p><i>sin apresurarse</i></p>	Tempo
c. 27-28 pent. 1	IF1		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF2		
	IF-A		
c. 27-33	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>crescendo hasta el ff</i>	Dinámicas
c. 32-33	IF2		Registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	IF-A	<p>dir Montre</p> <p>hasta el</p> 	
c. 37	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>rall. poco</i>	Agógica
c. 38 (anacrusa)	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>Tempo I, muy amplio</i>	Tempo
c. 38 (anacrusa)	IF1 IF2 IF-A	<i>Anches</i> <i>Grand Choeur</i>	Registación
c. 38 (4º tiempo)	IF1 IF2 IF-A	<i>Enlever anches et montre</i> <i>eco, p</i>	Registación
c. 40	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>eco</i>	Dinámicas
c. 42	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>eco</i>	Dinámicas
c. 44	IF1 IF2 IF-A	[nada] <i>Largo</i>	Tempo

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 49-51	IF1	<p><i>Très calme</i></p>  <p><i>ppp</i></p> <p>Ped. Soubasse seule</p>	Alturas Dinámicas Registración
	IF2 IF-A	<p><i>Très calme</i></p>  <p>Gamba + Voz Celeste</p> <p><i>pp</i></p> <p>16 + enganche Recit</p>	

### **8.3.16. Pastorale**

Itinerarium Mysticum. Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

## 1. Pastoral

(Sobre un villancico popular bearnés)

P. José Antonio de Donostia (1940)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Cornet

Pos.: Cromorne

G.O.: Flauta armónica suave

Ped.: Bourdon 8

3

5


7



9<sup>2</sup>

12

14



Example 14

16

*rit. poco*

[illegible]

18

Quitar cornet

Andante

18

Récit: Gamba

*p*

16 + enganche Récit.

22

G.O.

librement

23

7

10

8

6

8

rall.

Andante

Récit.

23

*p*

4

25

G.O.

G.O.

G.O.

rit.

Der.

Der.

Rec.

Rec.

30

1<sup>o</sup> Tempo

*p*

Sin 16, 8 solo

Pos. Cromorne

32

Posit.

*p*

G.O.

34

36

añadir 2

Rec. = Cornet  
abrir la expresión un poco

+ 16

38

Pos.  
*p*  
tranquilo

rit. poco



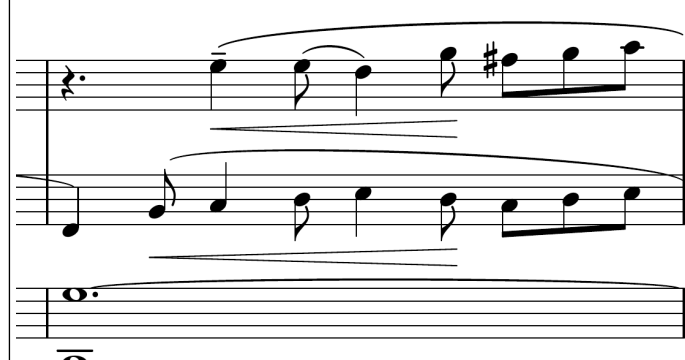

40

G.O.  
*p*  
(guitar 2)

solo 8

42

ritenuto

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 1	TN1 TSM TN2	dolce [nada]	Dinámica
c. 3-4 pent. 2	TN1  TN2 TSM	 	Alturas Duraciones
c. 6 pent. 2	TN1  TN2 TSM	 	Alturas



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 42	TN1 TN2 <b>TSM</b>	[nada]  ritenuto	Agógica

### **8.3.17. *Pastores, accedentes, admirantur parvulum***



Itinerarium Mysticum. Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ  
**Pastores, accedentes, admirantur parvulum**

*Los pastores, al llegar, admiran al pequeño*

P. José Antonio de Donostia (1941)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Voix Céleste + Gambe

Ped.: Flûte 8

28

34

-Voix C. et Gambe  
+Voix humaines  
+Bourdon 8

41

47

54

Enlevez Voix humaines + Bourdon  
Mettez: Voix Celestes et Gambe

*pp*

*rit.*

*pp*

Enlevez Bourdon 8 Mettez Soubasse 16  
Ajoutez Tirasse G.O. Harpe s'il y en a

61

66

73

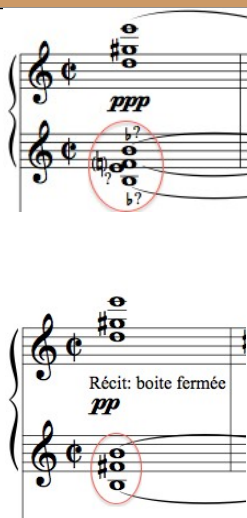
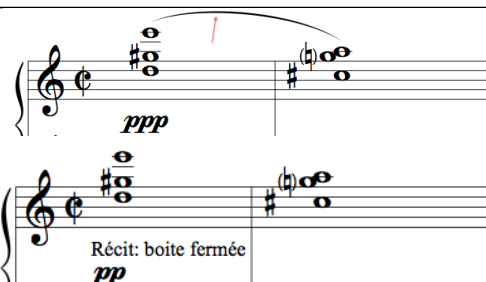
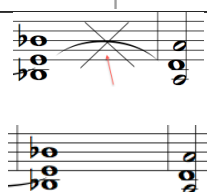
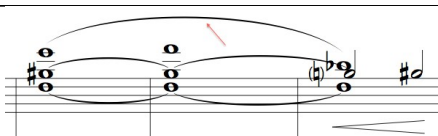
*peu à peu*

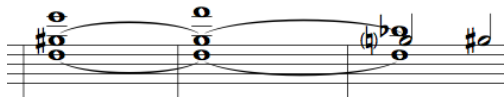

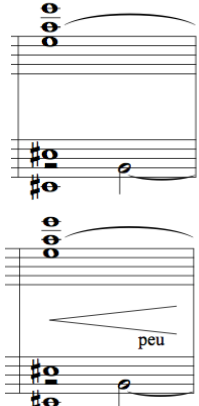

79

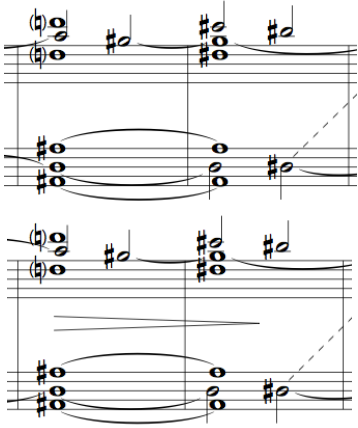
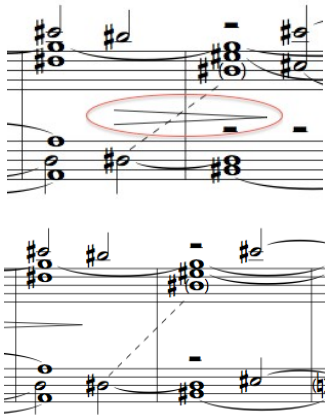

Ouvrez toute la boîte


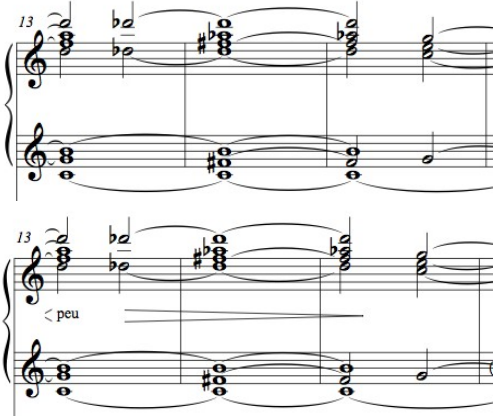

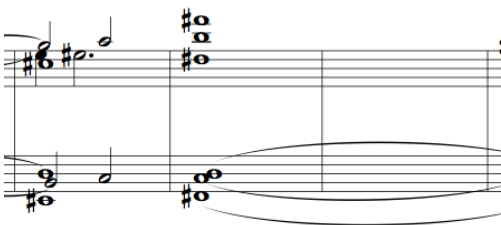
fermez-la peu à peu


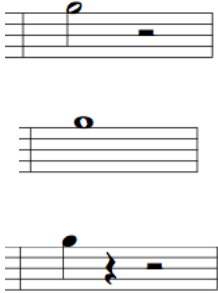
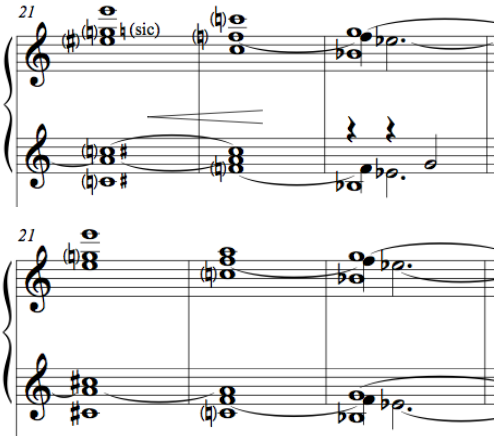
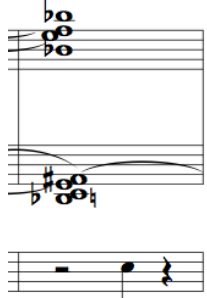
*ppp*

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 01 pent. 1-2	TN- BORR1  TN1 TN2		Alturas
c. 01	TN- BORR1  TN1  TN2	<p>ppp</p> <p>ppp boîte fermée</p> <p>pp boîte fermée</p>	Dinámicas
c. 01-02 pent. 1	TN- BORR1  TN1 TN2		Articulación
c. 03-04 pent. 2	TN- BORR1  TN1 TN2		Articulación
c. 03-05 pent. 1	TN- BORR1		Articulación



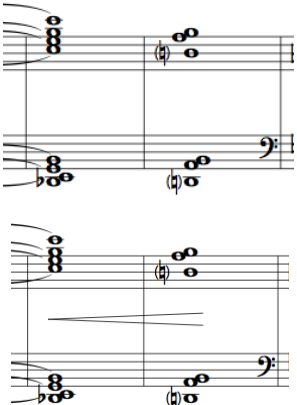
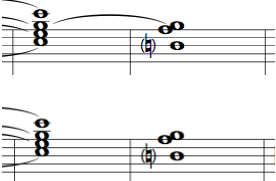
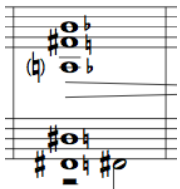
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 03-05 pent. 1	TN1 TN2		Articulación
c. 05 pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Dinámica
c. 06 pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Dinámica
c. 07 Pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Duraciones

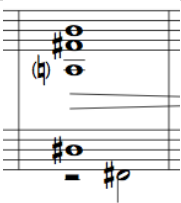

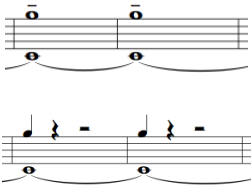

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 08-09 Pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Dinámica
c. 09-10 Pent. 1-2	TN- BORR1  TN1 TN2		Dinámica
c. 10-13 Pent. 1-2	TN- BORR1  TN1  TN2		Dinámica


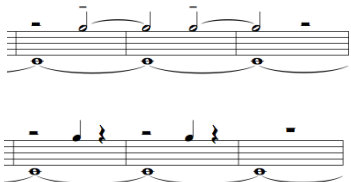
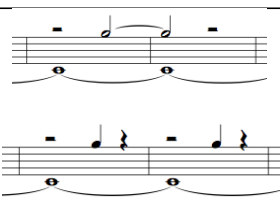

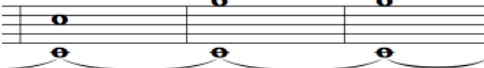
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 12 Pent. 1	TN- BORR1.  TN1 TN2		Alturas Duraciones
c. 13-15	TN- BORR1. TN1  TN2		Dinámica
c. 15-17 Pent. 3	TN- BORR1  TN1  TN2		Duraciones
c. 17-19 pent. 1-2	TN- BORR1		Alturas Duraciones Articulación

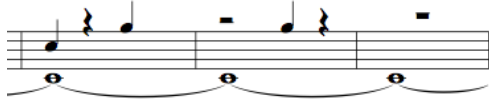




Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 17-19 pent. 1-2	TN1   TN2		Alturas Duraciones Articulación
c. 20 pent. 3	TN-BORR1  TN1  TN2		Duraciones
c. 21-22 Pent. 1-2	TN-BORR1  TN1 TN2		Alturas Duraciones Dinámica
c. 27	TN-BORR1		Duraciones Articulación










Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 27	TN1 TN2		Duraciones Articulación
c. 30 Pent. 3	TN1  TN- BORR1 TN2		Alturas
c. 30-31 Pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Dinámica
c. 30-31 Pent. 1	TN1  TN- BORR1 TN2		Notas comunes
c. 33	TN- BORR1 TN1		Alturas Duraciones



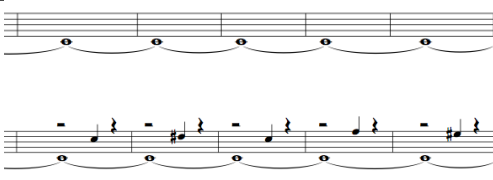
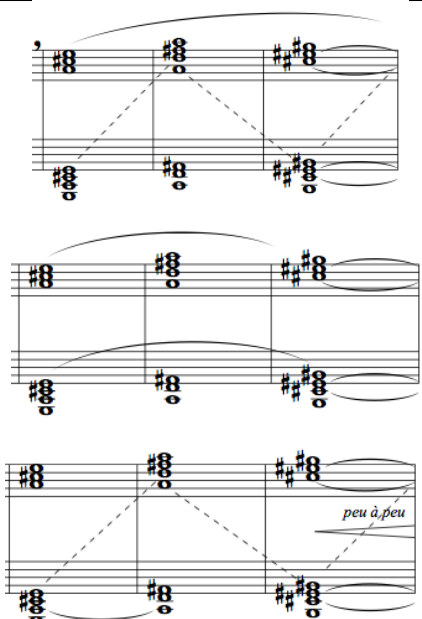
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN2		
c. 36	TN1  TN-BORR1 TN2		Dinámicas
c. 36	TN-BORR1	Pedal: “-Bourdon 8 + Soubasse 16”, opción rechazada y tachada después.	Registración
c. 37-38 pent. 3	TN-BORR1  TN1 TN2		Duraciones
c. 38	TN-BORR1 TN1  TN2  TN-BORR1 TN1 TN2	[nada]  Voix humaines + trémolo Voix humaines + Bourdon 8  pp  Nada	Registración
c. 38-39	TN-BORR1  TN1  TN2		Notas comunes



Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 38-44 pent. 1-2	TN- BORR1  TN1  TN2		Articulación
c. 40-42 pent. 3	TN- BORR1  TN1 TN2		Duraciones
c. 44-45 Pent. 3	TN- BORR1  TN1 TN2		Duraciones
c. 45-46 pent. 1-2	TN- BORR1  TN1  TN2		Articulación
c. 47-49 pent. 3	TN- BORR1		Duraciones

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN1 TN2		
c. 48-49 pent. 1-2	TN1  TN- BORR1 TN2		Articulación
c. 50	TN- BORR1  TN1 TN2		Alturas
c. 51-52 pent. 1	TN- BORR1 TN1 TN2		Articulación
c. 53-54 pent. 3	TN- BORR1  TN1 TN2		Alturas Duraciones Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 55	TN- BORR1  TN1 TN2		Alturas Duraciones
c. 57	TN- BORR1  TN1  TN2		Alturas Duraciones Agógica
c. 58-59	TN- BORR1 TN1  TN2	<p>[nada]</p> <p>-Voix humaines +Voix Céleste Boîte fermée Ped.: -Bourdon 8, + Soubasse 16</p> <p>-Voix humaines, -Bourdon 8 + Voix Celestes et Gambe Ped.: -Bourdon 8 + Soubasse 16 Ajoutez Tirasse G.O. Harpe s'il y en a</p>	Registración
c. 59	TN- BORR1	[nada]	Dinámicas

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 59	TN1 TN2	ppp pp	Dinámicas
c. 61 pent. 3	TN- BORR1 TN2 TN1	[nada] 	Registración
c. 65-66 pent. 1	TN- BORR1 TN1 TN2		Articulación
c. 66-67 pent. 2	TN- BORR1 TN1 TN2		Notas comunes
c. 68-69 pent. 2	TN- BORR1 TN1 TN2		Articulación
c. 70 pent. 1-2	TN- BORR1 TN1		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 70 pent. 1-2	TN2		Articulación
c. 71-72 pent. 1-2	TN- BORR1 TN1  TN2		Articulación
c. 73-77 pent. 3	TN- BORR1  TN1 TN2		Alturas Duraciones
c. 75-77 pent. 1-2	TN- BORR1  TN1  TN2		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 77-85	TN-BORR1  TN1  TN2		Dinámicas
c. 83-85 pent. 1-2	TN-BORR1 TN1  MS2		Alturas Articulación



### **8.3.18. *Berceuse à l'Enfant Jésus***

Itinerarium Mysticum. Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

## Berceuse à l'Enfant Jésus

*Canción de cuna para el Niño Jesús*

P. José Antonio de Donostia (1941)

Edición: Raúl del Toro

Récit: Flauta 8

Pos.: Cor de nuit, Nazard, Tierce

G.O.: Bordón 8

Ped.: 16, 8

The musical score is written for three parts: Flute 8 (labeled 'Rec.'), Bordón 8 (labeled 'G.O.'), and Pedal (labeled 'Ped.'). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features the Flute 8 part with triplets and the Bordón 8 part with a similar triplet pattern. The second system (measures 5-8) continues the melodic lines. The third system (measures 9-16) includes a tempo change to 'Andante' and a key change to D major (two sharps). The Flute 8 part has a 'Pos.' (Positivo) marking, and the Bordón 8 part has a 'rit. p' (ritardando piano) marking. The score ends with a double bar line and repeat signs.

2

26

G.O.

Pos.

Pos.

3

34

G.O.: Flûte Harmonique

Réc.: Gambe, Cor de nuit

43

ajoutez 2

52

3

60

69

Récit: Gambe + Voix céleste enlevez 2 et Cor de nuit

Enlevez 16 + 8. Tirasse Récit.

77

Rec. flûte 8, enlevez Gambe et Voix Cél.

boîte semi-ouverte

G.O.: Flûte 8

G.O. Bourdon 8 enlevez Flûte 8

enlevez Tir. R., mettez 16 + 8





enlevez 16 + 8, mettez Fl 4

83








fermez progressivement la boîte







pp

pp





Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 1	TN-BORR1 TN1 TN2	[nada] [nada] Réc.: Flûte 8 (mano derecha) G.O.: Bourdon 8 (mano izquierda) Ped. : 16 + 8	Registración
c. 1-2 pent. 1-2	TN-BORR1  TN1  TN2		Duraciones Articulación
c. 3-4 pent. 1-2	TN-BORR1  TN1 TN2		Articulación
c. 5 pent. 2	TN-BORR1  TN1  TN2		Articulación
c. 5-6 pent. 1	TN-BORR1		Articulación









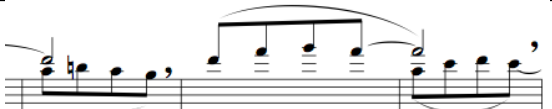
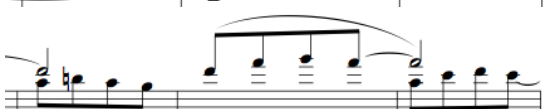

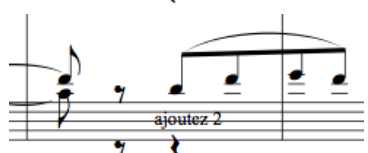
Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN1 TN2		
c. 6-8 pent. 2	TN-BORR1  TN1 TN2		Articulación
c. 8 pent. 1-2	TN-BORR1  TN1 TN2		Duraciones
c. 8-9 pent. 1	TN-BORR1  TN1  TN2		Articulación
c. 8-9 pent. 1	TN-BORR1  TN1		Articulación








Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN2		
c. 13	TN1	[nada]	Dinámicas
	TN2	p	
c. 13	TN1	rit.	Agógica
	TN2	[nada]	
c. 13	TN1	[nada]	Registración
	TN2	Pos: Cor de nuit + Nasard + Tierce	
c. 14	TN1	[nada]	Tempo
	TN2	Andante	
c. 14	TN1	[nada]	Registración
	TN2	Pos.	
c. 14 pent. 2	TN1		Alturas Duraciones
	TN2		
c. 14-17 pent. 1	TN1		Articulación
	TN2		
c. 15-17 pent. 2	TN1		Articulación
	TN2		
c. 18 pent. 1	TN1		Registración Articulación
	TN2		
		G.O. Bourdon 8	
			
c. 18 pent. 3	TN1	[nada]	Registración
	TN2	16 + 8	
c. 20	TN1	[nada]	Registración




Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN2	Pos.	
c. 20-23 pent. 1	TN1  TN2		Articulación
c. 24-25 pent. 1	TN1  TN2		Registración Articulación
c. 26-27 pent. 1	TN1  TN2		Articulación
c. 26-28 pent. 2	TN1  TN2		Articulación
c. 28-29 pent. 1-2	TN1  TN2		Alturas Articulación
c. 29-30 pent. 1	TN1		Alturas Registración







Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN2		
c. 31	TN1	[nada]	Registración
c. 31	TN2	Pos.	Registración
c. 31-34 pent. 1	TN1		Articulación
	TN2		
c. 34 pent. 2	TN1		Alturas
	TN2		
c. 35	TN1	Tranquilo	Tempo
	TN2	[nada]	
c. 35	TN1	[nada]	Registración
	TN2	Rec: Gambe, Cor de nuit	
c. 35-43 pent. 2	TN1		Articulación
	TN2		
c. 36 pent. 1	TN1	Flute 4 8e basse	Registración
	TN2	G.O.: Flûte Harmonique	
c. 36 pent. 2	TN1	[nada]	Registración
	TN2	Réc.: Gambe, Cor de nuit	

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 36-38 pent. 1	TN1  TN2	<p>Flute Harmonique 4 8e basse</p>  <p>G.O.: Flûte Harmonique</p> 	Articulación
c. 42-45 pent. 1	TN1  TN2	 	Articulación
c. 43-45 pent. 2	TN1  TN2	 	Articulación
c. 44-45 pent. 2	TN1  TN2	 	Articulación
c. 47-49 pent. 1	TN1  TN2	 	Articulación
c. 48 pent. 2	TN1  TN2	 	Registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 56-58 pent. 1	TN1		Articulación
	TN2		
c. 63-64 pent. 1-2	TN1		Articulación Dinámicas
	TN2		
c. 66-67 pent. 1	TN1		Articulación
	TN2		
c. 68 pent. 1	TN1		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
	TN2		
c. 68 pent. 2	TN1  TN2		Alturas Articulación
c. 69	TN1  TN2	Gamba; V. Celeste Boîte fermée p  Récit: Gambe + Voix céleste; enlevez Cor de nuit	Registración Dinámicas
c. 71	TN1 TN2	Tirasse Gambe, V. Céleste Enlevez 16 +8. Tirasse Récit	Registración
c. 73-74	TN1  TN2		Dinámicas
c. 77 pent. 3	TN1  TN2	[nada]  Enlevez Tir. R. Mettez 16 + 8	Registración
c. 78 pent. 2	TN1  TN2	[nada]  G.O.: Flûte 8	Registración

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 78-79 pent. 2	TN1  TN2		Articulación
c. 78-80 pent. 1	TN1  TN2		Articulación
c. 81	TN1 TN2	Lent [nada]	Tempo
c. 81 pent. 3	TN1  TN2	pp  [nada]	Dinámicas
c. 82 pent. 1	TN1  TN2	Cor de nuit Boîte ouverte  Rec. Flûte 8 Enlevez Gambe et Voix Cél.	Registración
c. 82 pent. 2	TN1  TN2	Récit Bourdon 8 (Boîte ouverte)  G.O. Bourdon 8 Enlevez Flûte 8	Registración
c. 82-83 pent. 1	TN1  TN2		Duraciones Articulación
c. 84-86 pent. 2	TN1  TN2		Articulación

Compás	Fuente	Versión	Parámetro
c. 86-87	TN1		Alturas Duraciones Dinámicas Registración
	TN2		

### **8.3.19. *Adoration des Bergers***

Itinerarium Mysticum. Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

## Adoration de Bergers

Adoración de los pastores

P. José Antonio de Donostia (1941-42)

Transcripción y edición: Raúl del Toro

III: Diapason + Flûte Harmonique + Bourdon 8

II: Flûte 8 + Cor de Nuit 8 + Gambe

I: Bourdon 8 + Salicional 8 + Flûte 8

Ped.: Soub. 16 + Bourdon 8 + Flûte 8

Claviers accouplés

III

pp

7

I

III

13

II

I

ouvrez boîtes

ajoutez Flûte 16



2

17

ajoutez Montre

22

fermez boîtes progressivement

ôtez Montre

enlevez flûte 16

26

(II)

III

III

31

ajoutez V. Célestes enlevez flûte

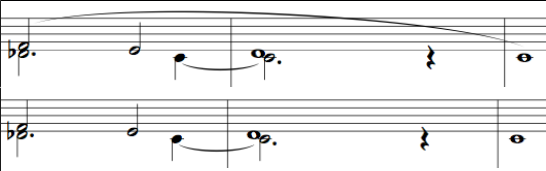
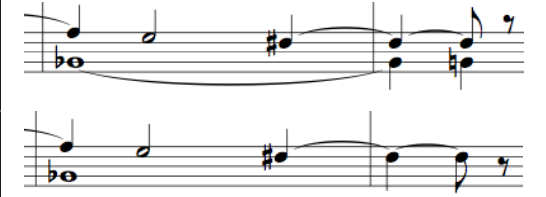


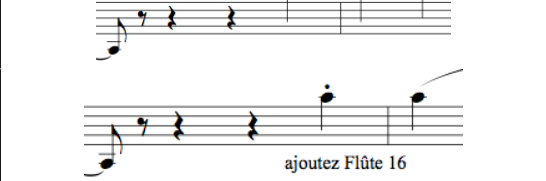


II





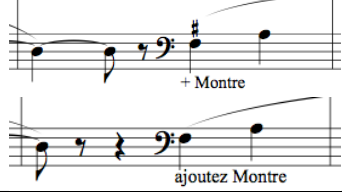


I





I

III

enlevez flûte 8

Compás	Fuente	Versión	Parámetro	Observaciones
c. 5-7 pent. 1	MS1  TN2		Articulación	
c. 6-7 pent. 2	MS1  TN2		Alturas Duraciones	
c. 11 pent. 2	MS1  TN2		Articulación	
c. 13 pent. 1	MS1  TN2		Registración Articulación	
c. 13 pent. 3	MS1  TN2		Registración	
c. 13-15 pent. 2	MS1  TN2		Articulación	
c. 14 pent. 1	MS1		Alturas Duraciones Articulación	

Compás	Fuente	Versión	Parámetro	Observaciones
c. 14 pent. 1	TN2		Alturas Duraciones Articulación	
c. 15 pent. 1	MS1  TN2		Articulación	
c. 15-16 pent. 1-2	MS1  TN2		Dinámicas	
c. 17 pent. 2	MS1  TN2		Articulación	
c. 18 pent. 2	MS1  TN2		Duraciones Alturas	
c. 18-19 pent. 1	MS1  TN2		Articulación	
c. 19-21 pent. 1	MS1  TN2		Articulación Alturas	

Compás	Fuente	Versión	Parámetro	Observaciones
c. 21-24 pent. 1	MS1  TN2		Articulación	
c. 24	MS1 TN2	[nada] Enlevez flûte 16	Registración	
c. 25-27 pent. 3	MS1  TN2		Articulación	
c. 29-30 pent. 1	MS1  TN2		Alturas Articulación	
c. 34 pent. 1-2	MS1  TN2		Alturas Duraciones	

### **8.3.20. *Variations sur un Noël***

Itinerarium Mysticum. Pro tempore Nativitatis-Epiphaniæ

## Variations sur un Noël

P. José Antonio de Donostia (1940-43)

Edición: Raúl del Toro

Récit.: Récit.: Fondos 8 y 4

Pos.: Fondos 8 y 4, mixturas

G.O.: Fondos 8 y 4, mixturas

Ped.: 16 y 8. Enganches a los teclados

G.O. y Pbs

*f*

10

Recit. 8 y 4

*p*

quitar enganches

18

*rit.*

G.O.

*rit. molto*

*rit.*

*rit. molto*

enganches

## Variación I

Récit: Flauta 4 + Octavin 2

Pos.: Salicional

G.O.: Flauta de 8

Ped.: Flauta de 8

The musical score for Variación I is presented in three systems, measures 1 through 11. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is written for four staves: a vocal line (Récit) and three piano accompaniment staves (Pos., G.O., and Ped.).

**Measure 1:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment consists of eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 2:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 3:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 4:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 5:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 6:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 7:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 8:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 9:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 10:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

**Measure 11:** The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the Pos. and Ped. staves, and a single eighth note in the G.O. staff.

2  
15

Musical score for measures 15-18. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 15 features a rapid sixteenth-note run in the right hand. Measures 16-18 show a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with triplets in measure 17.

19

Musical score for measures 19-22. The score continues in G major. Measure 19 has a sixteenth-note run. Measures 20-22 feature eighth and sixteenth notes, with triplets in measure 21. The piece concludes with a final chord in measure 22.

23

Musical score for measures 23-26. The score continues in G major. Measure 23 has a sixteenth-note run. Measures 24-26 feature eighth and sixteenth notes, with a "rit." marking in measure 25. The piece concludes with a final chord in measure 26.



## Variación II

Récit: Cornet  
Pos.: Cromorne  
G.O.: Flûte 8  
Ped.: Flûte

The musical score for Variación II is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-8) features a 'Récit.' part in the treble staff and a 'Pos.' part in the bass staff. The second system (measures 9-17) features a 'G.O.' part in the treble staff. The third system (measures 18-26) continues the 'Pos.' part in the bass staff. The fourth system (measures 27-30) features a 'Récit.' part in the treble staff and a 'Pos.' part in the bass staff. The score concludes with a double bar line at measure 30.

### Variación III

Récit: Oboe

G.O.: Bordón 8

Ped.: 16 + 8 (flauta)

The musical score is written for three parts: Oboe (Récit.), Bordón 8 (G.O.), and Flauta 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, with measures 6, 11, and 16 marked at the beginning of their respective systems. The Oboe part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Bordón 8 part provides a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns. The Flauta 8 part enters in measure 11, playing a melodic line that mirrors the Oboe's. The score includes dynamic markings such as *muy ligado* and *poco piu mosso*, as well as performance instructions like *+ flauta 8*. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Recit.

G.O. *muy ligado*

6

11

+ flauta 8  
*poco piu mosso*

+ flauta 8

+16

16

2  
21

System 1 (Measures 21-26): Treble and bass staves. Measure 21 starts with a piano (p) dynamic. The melody in the treble staff features eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

27

System 2 (Measures 27-32): Treble and bass staves. Measure 27 starts with a piano (p) dynamic. The melody continues in the treble staff, and the bass staff maintains the accompaniment pattern.

33

quitar flauta 8

System 3 (Measures 33-38): Treble and bass staves. Measure 33 starts with a piano (p) dynamic. The melody in the treble staff includes some rests. The text "quitar flauta 8" is written above the treble staff and below the bass staff.

---

## 9. Conclusiones

Esta investigación ha obtenido frutos en cuatro áreas. Por una parte, ha permitido presentar diversas composiciones para órgano del P. Donostia que eran desconocidas hasta ahora, con los beneficios que ello conlleva de cara a la comprensión general de la obra para órgano de este autor. Por otra, ha aportado nueva información acerca del pensamiento y actitud del P. Donostia respecto al ambiente organístico de su momento. En lo que concierne al análisis, ha sido posible profundizar en el conocimiento del estilo de cada una de las fases compositivas del P. Donostia como autor de música para órgano. En este sentido, el estudio ha permitido establecer una secuencia en la composición de las obras y concretar ciertos rasgos musicales especialmente asociados a cada etapa: influencia romántica en la primera, centralidad del canto gregoriano en la segunda e incursión en géneros no relacionados con la liturgia, en la tercera. Por último, la edición crítica del *Itinararium Mysticum* ha sacado a la luz aspectos relevantes del proceso de su gestación, y pone a disposición de los intérpretes información adicional procedente de los diversos autógrafos.

Tanto el diario del P. Donostia como su correspondencia han aportado datos para trazar con más precisión su vinculación con el órgano y su música. La revisión de sus escritos publicados en esta área ha venido a completar la perspectiva.

El P. Donostia se muestra especialmente interesado por la renovación del lenguaje en la música litúrgica para órgano, pero preocupado también porque ésta no sobrepase los límites que se derivan de la naturaleza del culto. Es muy significativo que su interés por tratar con las grandes personalidades del órgano francés se manifieste en los años en que la música para este instrumento estaba experimentando una gran renovación, gracias a figuras como Charles Tournemire, Marcel Dupré, Jean Langlais y otros. Ello contrasta con su marcada indiferencia hacia una gran figura de la generación anterior como Charles-Marie Widor, con quien también podría haber conectado durante sus estancias en París.

En sus juicios sobre el ambiente de la música de órgano de su tiempo se detectan ciertas ambigüedades o ambivalencias. Por una parte, recibe con interés la recuperación de la música

antigua en cuanto signo de renovación de su época, pero este repertorio no siempre le agrada al escucharlo en concierto o tocarlo él mismo. Acepta gustoso la evolución neoclásica de la organería con su recuperación de los timbres agudos del barroco, pero al escuchar el órgano de Saint-Gervais, ejemplar genuino de esta época y estilo, echa en falta las masas sonoras graves del órgano romántico. Escribe apasionadas apologías de la nueva música, especialmente de la francesa, en oposición al viejo romanticismo y su evolución wagneriana, pero en diversas ocasiones se le ve disfrutar no poco al escuchar obras de este último estilo. Estas aparentes divergencias entre pensamiento y práctica se manifiestan también en el repertorio interpretado por el P. Donostia durante sus intervenciones como organista litúrgico. Eso sí, como compositor para órgano, especialmente en su segunda etapa, se muestra totalmente coherente aplicando en su música lo reivindicado en sus escritos.

En la primera fase, la del romanticismo juvenil cultivado en Lekaroz, ha sido posible confirmar la dependencia del autor respecto de los modelos de música para órgano de la generación anterior, que seguían teniendo vigencia en la vida musical práctica de las iglesias. Esto se concreta, además de en lo relativamente convencional del lenguaje armónico y la construcción melódica, en el recurso predominante a la forma ternaria, sobre todo del tipo ABA'.

He detectado, no obstante, ciertos rasgos que pueden ser considerados como característicos de la música para órgano del P. Donostia en esta época. Por una parte, el interés por los sabores neomodales en la armonía, integrados todavía dentro de un lenguaje por lo general clásico y afiliado a la lógica tonal romántica. Esta neomodalidad todavía no está referida directa o exclusivamente al canto gregoriano, y por ello no es portadora del potente significado que éste último tuvo para los autores de música religiosa de la primera mitad del s. XX. Más bien, dicha neomodalidad se muestra como signo evocador de lo popular y lo arcaico en cuanto vetas propiamente emanadas del romanticismo. De hecho, en esta primera fase los momentos de más clara inspiración neomodal están asociados a la melodía popular, sea explícitamente, como en *Elevación*, o mediante evocación implícita, como en *Plegaria*. Sin embargo, la única ocasión en que aparece algo semejante al canto gregoriano no está caracterizada por la

presencia de una armonía especialmente modal. Es el caso del canto llano usado en *Salida en Mi*, revestido de una armonía tonal convencional.

Por otra, y en un plano algo más específico, el análisis ha hecho emerger la predilección del autor por ciertos recursos musicales asociados a momentos concretos del desarrollo formal. Así, es significativa la frecuencia de pedales armónicos en las secciones centrales de las formas ternarias, así como el gusto por el aligeramiento de la textura en las terceras secciones. Puede señalarse también el gusto del autor por el contraste. En bastantes ocasiones se observa cómo el diseño de los diversos elementos motivicos obedece a la voluntad clara de establecer una oposición, no pocas veces desde todos los parámetros disponibles: acentuación, curva melódica, perfil rítmico, etc.

Finalmente, como resultados más importantes respecto a la primera etapa, ha de citarse el hallazgo de las diversas composiciones inéditas. Ello, por una parte, posee un valor intrínseco obvio en cuanto aumento del conocimiento de la música del P. Donostia. Pero arroja también una luz decisiva de cara al enfoque de la música para órgano de este autor, y a su inserción en el panorama general de su momento y su lugar. De entre las piezas inéditas presentadas en este trabajo, dos de ellas son exponentes de una sofisticación formal bastante más acusada de lo que se deducía de las composiciones de la primera etapa publicadas hasta la fecha. El *Ofertorio para la fiesta del Espíritu Santo* muestra una sección central de una complejidad mucho mayor que el resto de piezas de finalidad litúrgica del autor, constituyendo un interesante caso de inmersión en la lógica de la sonata clásica, de la que tan expresamente se alejaría en las fases posteriores de su evolución musical. Y, sobre todo, *Laudetur Christus in æternum* es un caso excepcional en la obra para órgano del P. Donostia, por cuanto supone su orientación hacia un repertorio de ambiciones puramente musicales e incluso virtuosísticas, desvinculadas del marco práctico del organista litúrgico. Esta composición, que se presenta en este trabajo, tanto por su extensión como por su complejidad es una de las más ambiciosas que fueron escritas en España en aquellos años. Más allá de mostrar las muy significativas semejanzas con el segundo coral de Franck, quedaría por concretar el tipo de vinculación que la une al esfuerzo de otros autores españoles del momento por crear un repertorio para órgano de gran formato, superior al marco litúrgico habitual y orientado más hacia el ámbito del

concierto. No me ha sido posible hasta el momento fundamentar ninguna afirmación específica en relación con la contemporánea *Antología Moderna Orgánica Española* coordinada por Otaño, obra en la que el mencionado esfuerzo tuvo su más clara expresión. Queda este aspecto pendiente de futuras investigaciones.

Otro resultado de este trabajo ha sido el hallazgo de una composición inédita que resulta absolutamente relevante para la datación y la comprensión de la evolución estilística del P. Donostia como compositor de música para órgano. Titulada *Épilogue-Extase*, constituye el verdadero arranque del autor en la exploración de un nuevo lenguaje compositivo para el instrumento.

La segunda etapa de la música para órgano del P. Donostia era ya conocida por su especial referencia al canto gregoriano. En el curso de esta investigación ha sido posible reconstruir con bastante detalle el proceso cronológico de la composición de los diversos cuadernos del *Itinerarium Mysticum*, así como iluminarlo con las circunstancias materiales y personales en que se desarrolló. Así, mediante el examen de los diversos autógrafos ha sido posible mostrar la vinculación del ciclo *Ascensiones Cordis* con el contexto litúrgico pascual en que fue escrito. Considero también relevante el hallazgo de la profunda y sólida lógica interna que subyace al cuaderno *In festo VII Dolorum B.M. Virginis*, y que sitúa a esta colección en un lugar especial dentro de la obra para órgano del P. Donostia, y también dentro del panorama organístico de su época. En contraste con estos dos cuadernos, el llamado *Pro tempore Nativitatis*, tercero y último del *Itinerarium*, parece haber visto la luz de un modo menos sistemático y ordenado, lo cual se refleja en su menor trabazón.

En cuanto al uso del canto gregoriano en la segunda etapa, lo primero que hay que señalar es la coherencia y el rigor con el que se manejan las referencias extramusicales asociadas a cada melodía, bien sea por su texto o por su ubicación litúrgica. Hay que notar también la fidelidad rítmica al transcribir las melodías, partiendo de la escuela de Dom Mocquereau a la que el P. Donostia se adhería. En este mismo plano musicológico es destacable la sistemática *hipermodalización* en las citas del gradual *Haec dies*, que puede ser atribuida a la influencia de Dom Ferretti. Digno de mención es también el modo discriminado en que se sirve de las fuentes gregorianas según su procedencia temporal y estilística. Así, las melodías del fondo



primitivo, con su mayor flexibilidad y gracilidad rítmica, son tratadas de modo congruente, con texturas que generalmente no obstaculizan su vuelo rítmico. Frente a ellas, el ritmo algo más rígido y regular que caracteriza a melodías posteriores como *Victimæ paschali* o *Regina cæli* da lugar a tratamientos distintos, en forma de *cantus firmus* y evocación del *organum* medieval, en el primer caso, y con contrapunto dieciochesco de ambiente tonal, en el segundo.

En el aspecto formal, las composiciones de la segunda etapa se articulan conforme a las apariciones de las citas gregorianas. Pueden ser clasificadas en piezas monotemáticas, cuando sólo utilizan una melodía gregoriana, bitemáticas, cuando se sirven de dos, y multitemáticas, cuando el número de referencias gregorianas es mayor. En el extremo de la miniatura, de la organización según unidades pequeñas del material, se sitúa *Gaudens gaudebo*. Un ejemplo de cómo la propia melodía se identifica con la forma es *Sitivit anima mea ad Te*, donde la importancia diversa de las articulaciones melódicas halla traducción proporcional en el material musical aportado por el compositor. En un sentido similar puede citarse *Gaudium plenum*, cuyo planteamiento formal emana no tanto de la estructura de la melodía como de las costumbres establecidas para su uso litúrgico.

En los casos en que se utilizan dos melodías gregorianas, puede distinguirse entre las apariciones simultáneas y las sucesivas. Siendo estas últimas las predominantes, son sin embargo de especial interés los casos de simultaneidad. Así, los temas gregorianos presentes en *Laetare*, *Virgo Mater*, *alleluia* se superponen como agentes de igual importancia, formando un tejido contrapuntístico de inspiración tardo-barroca. Algo más ambiguo es el caso de *Exsultatio paschalis*, donde la presentación sucesiva de las dos melodías se combina con un efecto de cuasi-simultaneidad producido por la presencia continua de un diseño derivado de uno de los temas gregorianos.

Las piezas multitemáticas muestran una fisonomía también diversa. El caso más extremo de distinción entre las melodías se da en *Tríptico*, donde cada una de ellas protagoniza una sección. Es interesante la variedad de afectos producida por el carácter multitemático de *Pastoral*, que combina tres tipos de evocación: la popular, a través del villancico *Oi Bethleem*, la litúrgica, con el inicio del introito *Puer natus est nobis*; y la vagamente poética-bucólica que introducen los arpeggios del registro Flauta armónica. El caso más destacado de

composición multitemática es *Exsultemus et laetemur in Domino*, en la que el P. Donostia afronta su más claro acercamiento al modelo de pieza conclusiva establecido por Tournemire en *L'Orgue Mystique*. En esta composición el P. Donostia alcanza el más alto nivel de variedad, viveza y sentido del desarrollo formal de toda su obra de madurez.

He podido detectar ciertos procedimientos sistemáticos de articulación usados en diversas piezas, como el intervalo de segunda menor ascendente en *Fascículus myrrhæ dilectus meus mihi*; las tríadas perfectas en estado fundamental en *Deprecatio pro amico elongato*; o los pasajes homofónicos en valores lentos y con timbre de flauta, en *Adoro Te, latens Deitas*.

Esta investigación ha permitido también mostrar el modo en que el P. Donostia trata de expresar el contenido conceptual de las referencias litúrgicas mediante la elección de los medios musicales. Este es sin duda uno de los hallazgos principales de la labor analítica abordada en este trabajo. Especialmente clara es la expresión del concepto de lucha en *Exsultatio paschalis*, estableciendo un juego de oposiciones en los niveles dinámico, armónico y tímbrico. También es ilustrativa la expresión del dolor en *Dolens Sunamitis* y *Ne vocetis me pulchram*, en ambos casos recurriendo a figuras musicales de arraigada tradición musical, si bien elaboradas de un modo moderno. La expresión a través del lenguaje musical adquiere una especial sofisticación en *Deprecatio pro amico elongato*.

La tercera etapa, por su parte, aparece como menos rica en estos aspectos. El número de composiciones es menor, y su planteamiento es menos denso, más convencional y limitado a la propia lógica musical. El gregoriano y las referencias litúrgicas desaparecen, y dan paso al guiño humorístico (tema *do-si-re-do*) y también al regreso del material melódico propio, con la importante característica de su concisión y abstracción, estableciendo en *Adoración* un punto de llegada absolutamente opuesto respecto a las cálidas melodías creadas por el P. Donostia en su juventud.

La edición de la música ha supuesto una parte importante de este trabajo. A la ya mencionada importancia de *Laudetur Christus in æternum*, *Épilogue-Extase* y resto de composiciones inéditas que se presentan, hay que añadir el estudio de las variantes en las diversas fuentes autógrafas del *Itinerarium Mysticum*. Las diferencias halladas entre las distintas versiones no siempre pueden reducirse a un proceso constructivo lineal perfectivo desde el autógrafo hasta

la versión final. En no pocos casos se trata de meros cambios de opinión del autor -sin excluir posibles descuidos- que no siempre favorecen un juicio favorable a la versión más tardía. Por ello considero de especial utilidad para el intérprete la serie de tablas que se incluyen, en las que están recogidas las variantes principales. A través de ellas podrá ejercer mejor su labor interpretativa, pudiendo recuperar versiones anteriores de determinados pasajes que permitan comprender mejor los valores del discurso musical.

En resumen, considero que la presente investigación ha permitido sacar a la luz detalles de escritura que permiten calificar la música de órgano del P. Donostia como sutil, profunda e intimista. Sutil, por lo delicado de su detallismo y lo cuidadosamente proporcionado de los medios sonoros puestos en juego en cada momento; profunda, por lo rico de sus referencias internas y la coherencia con que son establecidas y relacionadas; e intimista, por el pudor que denota al no hacer aflorar al plano de lo evidente toda esta riqueza, reservándola no pocas veces para su propia vivencia y la del observador atento y metódico.

Algunas de estas cualidades, ciertamente, no resultan sorprendentes respecto a las facetas ya conocidas de la obra musical del P. Donostia. Pero, observado el modo en que se materializan en su obra para órgano, trazan de su autor un perfil marcado por una espiritualidad profunda, cultivada y enraizada en lo más genuino del movimiento de reforma de la música litúrgica. La música de órgano del P. Donostia emerge así como una aportación muy personal y especialmente valiosa al repertorio español de este instrumento de la primera mitad del siglo XX, y su ubicación precisa dentro de este contexto deberá ser definida por ulteriores investigaciones.

---

## 10. Bibliografía

*Aita Donostiari Omenaldia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección: Música, 1986.

Almándoiz, Norberto: “Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 117-120.

Alonso Fernández, María Ángeles: *El órgano en la generación del Motu Proprio* (1903-1954), tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

Anderson, Christopher S. (ed.): *Twentieth-Century Organ Music*, New York, Routledge, 2012.

Andrés Vierge, Marcos: “Algunas cuestiones sobre la enseñanza de análisis en los conservatorios a partir del modelo etnomusicológico de Timothy Rice”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, nº 42, 2005.

Andrés Vierge, Marcos: “Correlación entre el análisis textual y auditivo de Preludio BWV 998 de Johann Sebastian Bach”, *Actas de las I Jornadas de educación auditiva*, La Plata, 2005, pp. 81-93.

Andrés Vierge, Marcos: “Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa: caso práctico”, *Quodlibet*, nº 38, Universidad de Alcalá de Henares, Aula de música, 2007, pp. 27-51.

Ansorena Miranda, José Luis: “Procedencia de algunas melodías populares vascas”, *Txistulari*, nº 164, 1995.

Ansorena Miranda, José Luis: “La música de teatro en el P. Donostia”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, III, 2, 1996, pp. 631-652.

Ansorena Miranda, José Luis: “Padre Donostia”, *Txistulari*, nº 130 (Abril-Junio 1987), pp. 8-11.

Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1999.

Ansorena Miranda, José Luis: *Norberto Almandoz Mendizabal: (Astigarragan 1893-Sevillan 1970) : apaiz eta musikagile = sacerdote y compositor*, Astigarraga, Astigarrako Udala 1993.

Ansorena, José Luis: “Biografía de Don Hilarión Eslava”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona Diputación Foral de Navarra, 1978.

Araiz, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.

Aramburu, Gelasio: “Rasgos del P. Donostia”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 132-134.

Arana Martija, José Antonio: “Organistas navarros de principios de siglo”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, año XXXVI, Cuadernos 1º, 2º, 3º y 4º, San Sebastián, Museo de San Telmo, 1980.

Arana Martija, José Antonio: *Bernardo Gabiola*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1980.

Arana Martija, José Antonio: *Música vasca*, Bilbao, Caja de Ahorros Municipal, 1987.

Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Rochester, University of Rochester Press, 1995.

Argaya, Jacinto: *Mis contactos con músicos vascos* (ponencia en el IX Certamen de Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales celebrado en Tolosa en 1977), Tolosa, Centro de Iniciativas Turísticas, 1979, p. 136.

Artero, José, “Ser moderno no es un valor absoluto”, *Tesoro Sacro Musical*, 1932, pp. 22-24 .

Artero, José (ed.): *Obras completas del R.P. Luis Iruarrízaga*, Madrid, Cculsa, 1949.

Artero, José: “Fr. José Antonio, luminosidad”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 123-124.

Artigas Pina, Javier: “El presupuesto n.º 2 de Aquilino Amezua: un documento inédito e indispensable para completar la historia y posterior restauración del gran órgano Merklin-Schütze de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena, sita en Murcia”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, XXII, 2006, pp. 13-27.

Asensio Palacios, Juan Carlos: “La recepción del motu proprio en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano”, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 77-88.

Asensio, Juan Carlos: *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza, 2003.

Audsley, George Ashdown: *Organ stops and their artistic registration*, New York, The H. W. Gray CO., 1921.

Aviñoa, Xosé: “Los congresos del motu proprio (1907-1928): repercusión e influencias”, *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 381-399.

Ayarra Jarne, José Enrique: “Jesús Guridi y el órgano español del s. XX”, *Revista de Musicología*, X/3, 1987, pp. 919-948.

Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak-Órganos de Gipuzkoa*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998.

Azkue, Resurrección María de: *Cancionero Popular Vasco*, Bilbao, Biblioteca de La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

Badura-Skoda, Paul: “El preludio en mi bemol menor y...”, *Quodlibet*, nº 42, Universidad de Alcalá de Henares: Aula de música, 2008, pp. 50-85.

Baldelló, Francisco de P.: “El P. Donostia, folklorista”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 129-131.

Beach, David (ed.): *Aspects of Schenkerian theory*, New Haven & London, Yale University Press, 1983.

Bello-Portu, Javier: “Padre Donostia: del Padre José Antonio”, *Cuadernos de música y teatro*, Tolosa (?), 1986, pp. 7-20.

Bello-Portu, Nemesio: *Personajes de mi país*, Lazkao, Pax, 1992.

Bent, Ian: Analysis. *The New Grove Handbooks in Music*, Londres, Macmillan Press, 1987.

Berry, Wallace: *Musical Structure and Performance*, New York, Yale University Press, 1989.  
Reseña en *Orpheotron* nº 3 (junio 1998), pp. 74-98.

Berry, Wallace: *Structural Functions in Music*, New York, Dover, 1987.

Bonastre Vallés, Carolina y Muñoz, Enrique: “La expresividad en la música”, *Quodlibet*, n.º 52 (2013), pp. 40-49.

Bonastre, F.: “Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903”, *Anuario Musical*, 1972.

Bonin, Déborah: “Ermend Bonnal (1880-1944), un compositeur méconnu”, <http://www.musimem.com/Bonnal.htm>.

Bonnal, Marie-Elisabeth: “Joseph-Ermend Bonnal”, Notas explicativas del CD con la obra para órgano de Bonnal, Pavane Records, ADW 7357, 1995.

Bozarth, George S.: *Brahms. Werke für Orgel*, Munich, G. Henle Verlag, 1988.

Briffa, Antonio: “Padre José Antonio de Donostia: The major exponent among the Capuchin musicians”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, nº 2, 2005, pp. 111-158.

*Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissime reformatum*, Roma, 1600.

*Caeremoniale Episcoporum a Benedicto XIII in multis correctum*, Roma, 1744.

Cantagrel, Gilles (dir.): *Guide de la musique d’orgue*, Paris, Fayard, 1991.

Cardine, Dom Eugène: “Sémiologie Grégorienne”, *Études Grégoriennes* XI, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1970. Traducción española: *Semiología gregoriana*, Abadía de Silos, 1982.

Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 volúmenes, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores/ ICCMU, 1999-2003.

Clastier, Françoise; Candendo, Oscar: “Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1955)”, *Cuadernos de Sección Música*, 7, San Sebastian, Eusko Ikaskuntza, 1994, pp. 145-212.



Climent, José (ed.): *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1991.

Combe, Pierre: *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969.

Cone, Edward T: "Beethoven experiments in Composition: The late Bagatelles", en Tyson, Alan (ed.): *Beethoven Studies 2*, London, Oxford University Press, 1977.

Cone, Edward T: *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.

Cone, Edward T.: "Musical Form and Musical Performance Reconsidered", *Music Theory Spectrum*, 7 (1985), pp. 149-158.

Cone, Edward T.: *The Composers's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Cook, Nicholas y Everist, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Cook, Nicholas: "Between Process and Product: Music and/as Performance", en *Music Theory On-line*, Volume 7, Number 2, April 2001, Society for Music Theory (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>)

Cook, Nicholas: "Changing the Musical Object: Approaches in Performance Analysis", en Blazekovic, Zdravko: *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009, pp. 775-790.

Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, London, J. M. Dent & Sons, 1987.

*Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada*, Lib. é Imp. de Izquierdo y Comp<sup>a</sup>, Sevilla, 1909.

Darasse, Xavier: "Tournemire, Charles (Arnould)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, p. 95-96.

Davidson, L. y Scripp, L.: "Surveying the coordinates of cognitive skills in music", en Colwell, R. (ed.): *Handbook of research on music teaching and learning*, New York: Schirmer Books, 1992, pp. 392-413.

De la Motte, Dieter: *Harmonielehre*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter-Verlag, 1976.  
Traducción española de Luis Romano Haces: *Armonía*, Barcelona, Labor, 1989.

De la Motte, Dieter: *Kontrapunkt*, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1981.  
Traducción española de Miguel Ángel Centenero Gallego: *Contrapunto*, Barcelona, Labor, 1991.

Debussy, Claude: *Monsieur Croche*, Antidilettante, París, Les Bibliophiles Fantaisistes, 1921.  
Traducción española: *El señor Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1987.

Del Campo Olaso, J. Sergio: “El órgano Mutin-Cavaillé-Coll de Usurbil después de un siglo”,  
*Musiker*, 16, 2008, pp. 141-167.

Del Campo Olaso, Sergio; Moreno Moreno, Berta: “El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental de Aquilino Amezua”, *Musiker. Cuadernos de Música. Homenaje a Aquilino Amezua*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2012, pp. 175-278.

Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos sobre el pedalero moderno en el órgano español I”,  
<http://www.euskonews.com/0368zbk/gaia36802es.html>, 2006.

Del Campo Olaso, Sergio: “Algunos datos sobre el pedalero moderno en el órgano español II”,  
<http://www.euskonews.com/0369zbk/gaia36902es.html>, 2006.

Del Campo Olaso, Sergio: “La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua”, *Musiker. Cuadernos de Música. Homenaje a Aquilino Amezua*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2012, pp. 15-174.

Del Toro Sola, Raúl: “Miguel Echeveste Arrieta y la Escuela de Organistas de Navarra (1927-1957)”, *Revista Príncipe de Viana*, n.º 257, 2013, pp. 51-70.

Del Toro Sola, Raúl: *Miguel Echeveste Arrieta. Concertista y pedagogo del órgano*, trabajo de suficiencia investigadora realizado bajo la dirección del tutor Marcos Andrés Vierge, Universidad Pública de Navarra, 2010.

Doğantan-Dack, Mine: “‘Phrasing – the Very Life of Music’: Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory”, *Nineteenth-Century Music Review*, 9, 2012, pp. 7–30.

Donelson, Jennifer: “The Cultural Blossoming of the 20th-Century Chant Revival: Gregorian Chant in Charles Tournemire’s *L’Orgue Mystique*”, en Karim, Armin; Swanson, Barbara (eds.): *Chant and Culture: Proceedings of the Conference of the Gregorian Institute of Canada, August 6-9, 2013, Lions Bay, BC*, Institute of Mediaeval Music, 2014, pp. 207-232.

Donostia, P. José Antonio de: “ “L’Orgue Mystique” de Ch. Tournemire”, *Ritmo*, vol. 8, n.º 127-128, 1936, pp. 8-9.

Donostia, P. José Antonio de: “El P. Tomás de Elduayen”, *Tesoro Sacro Musical*, enero-febrero 1954, p. 18.

Douglass, Fenner: *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, Yale University Press, 1999.

Dreyfus, Laurence: “Musical analysis and the historical imperative”, *Revista de Musicología*, XVI/1, 1993, pp. 407-419.

Dries, Daniel Michael: *Marcel Dupré - the culmination of the french symphonic organ tradition*, PHD thesis, Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, 2005.  
<http://ro.uow.edu.au/theses/250>

Dufourcq, Norbert: *La musique d’orgue française de Jehan Titelouze à Jean Alain*, París 1941.

Dunsby, Jonathan y Whittall, Arnold: *Music Analysis in theory and practice*, London, Faber, 1988.

Dunsby, Jonathan: “Guest editorial: performance and analysis of music”, *Music Analysis* 8 , 1989, pp. 5-20.

Dupré, Marcel (ed.): *Œuvres complètes pour Orgue de César Franck*, París, Bornemann, 1955.

Dupré, Marcel: *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*, Paris, Alphonse Leduc, 1937.

Eco, Umberto: *Come si fa una tesi di laurea*, Milán, Tascabili Bompiani, 1977. Traducción española de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez: *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Elizondo Iriarte, Esteban (ed.): *Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980)*, San Sebastián, Duo Seraphin, 2007.

Elizondo Iriarte, Esteban: "La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)", *Revista de Musicología*, XXXI/1, 2008

Elizondo Iriarte, Esteban: "Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás Elduayen", *Revista de Musicología*, XXIX/2, 2006, pp. 617-666.

Elizondo Iriarte, Esteban: "El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX", *Revista de Musicología*, XXX, nº 2, 2007, pp. 479-532.

Elizondo Iriarte, Esteban: "Felipe Gorriti, figura clave en la transición del barroco al romanticismo en la música española para órgano", *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 357-378.

Elizondo Iriarte, Esteban: "La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882-1960)", *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, pp. 328-344.

Eslava Elizondo, Hilarión: *Museo Orgánico Español*, Primera Parte, Madrid, 1853.

Eslava Elizondo, Hilarión: *Museo Orgánico Español*, Segunda Parte, Madrid, 1856.

Ezquerro Esteban, Antonio: "Lambert Caminal, Juan Bautista", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2000, vol. 6, p. 713.

Fernández de la Cuesta, Ismael: "La reforma del canto gregoriano en el entorno del motu proprio de Pío X", *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 43-75.

Fernández-Cid, Antonio: *La música española del siglo XX*, Madrid, FM, 1973

Ferrero, P. José G.: "Iruarrizaga, Luis", *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1977

Ferretti, Paolo: *Esthétique grégorienne*, Solesmes, 1938.

Forte, Allen y Gilbert, Steven E.: *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1982. Traducción española de Pedro Purroy Chicot: *Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona, Labor, 1992.

Forte, Allen: *Tonal Harmony in Concept and Practice*, Holt, Rinehart, Winston, 1979.

Frazier, James A.: *Maurice Duruflé: the man and his music*, University of Rochester Press, Rochester, 2007.

Fubini, Enrico: *L'estetica musical dal Settecento a oggi*, Turín, Einaudi, 1987, Turín, Einaudi. Traducción española de Guillermo Pérez de Aranda en Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.

Garbayo Montabes, F. Javier: "Recepción e influencia del motu proprio de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: protagonistas y repertorio", *Revista de Musicología*, XVII/1, 2004, pp. 313-334.

Garbini, Luigi: *Breve historia de la música sacra*, Madrid, Alianza, 2009.

García Fraile, Dámaso (ed.): *José Lidón (1748-1827). La música para teclado (edición crítica)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002 (vol. 1) y 2004 (vol. 2).

García Laborda, José María: *Forma y estructura en la música del siglo XX: una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1996.

García Morente, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Madrid, Encuentro, 2000

García Sánchez, Albano: "Sobre la reforma de la música litúrgica en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell", en Marín Lopez, Javier (coord.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 969-984.

García Sánchez, Albano: “Contribución de Nemesio Otaño (1880-1956) a la memoria de Tomás Luis de Victoria, paradigma de universalidad”, *Revista de Musicología*, XXXV/1, 2012, pp. 459-472.

García Sánchez, Albano: *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014. Reseña en *Revista de Musicología*, XVIII/1, 2015, pp. 339-346.

García-Villoslada, Ricardo: *Historia de la Iglesia Católica*, vol. II (Edad Media), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

García, Juan Alfonso: "Manuel de Falla y la música eclesiástica", *Tesoro Sacro-Musical*, IV, (octubre-diciembre 1976), p. 99-106.

Gómez Bernaldo de Quirós, José Luis: “La herencia modal castellana en las Tres Danzas Burgalesas” del compositor Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)”, *Revista de Musicología*, XXXII/2, 2009, p. 91-103.

Gómez Rodríguez, José Antonio: “Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española”, *Revista de Musicología*, XXXII/2, 2009, pp. 69-89.

González Valle, José Vicente: “La Historia”, *El Nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2008, pp. 19-64.

Goudard, F.: “Un manuscrit basque du Padre Donostia”, *Les Cahiers de la Guitare*, 14, 1985.

Grier, James: *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge University Press, 1996. Traducción española a cargo de Andrea Giráldez: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akal, 2008.

Grout, Donald J.; Palisca, Claude V.: *A History of Western Music*, W.W. Norton & Co., 1988. Traducción española de León Mamés y José María Martín Triana: *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 1997.

Grupo Aranzadi de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País: “Memorial al Padre Donosti”, *Munibe*, IX, 3, 1957, pp. 186-193.

Gutiérrez Viejo, Adolfo: “El órgano en el Motu Proprio y las tendencias estéticas de su contexto histórico”, *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 295-311.

Hameline, Jean-Ives: “Musique d’église en France à l’époque de la fondation et de l’essor de la Schola: utopie et réalités”, en Schwartz, Manuela (ed.): *Vincent d’Indy et son temps*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2006, pp. 245-254.

Hiriart, Sebastien: *Eskualdun eliza-kantuak : cantiques en usage dans le Pays Basque*, Paris, Maurice Senart, 1906.

Iozzeli, Fortunato: "La riforma della musica sacra", *Roma religiosa all'inizio del novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 85 y ss.

Iruarrizaga, Juan; Iruarrizaga, Luis (eds.): *Repertorio Orgánico Español*, Madrid, Editorial y Librería del Corazón de María, 1930.

Juaristi, Antón: “Asociación de Amigos del Órgano del País Vasco”, Euskor, 1987, pp. 32-33.

Karim, Armin; Swanson, Barbara (eds.): *Chant and Culture: Proceedings of the Conference of the Gregorian Institute of Canada*, August 6-9, 2013, Lions Bay, BC, Institute of Mediaeval Music, 2014.

Labajo Valdés, Joaquina: "José María Cos, reformista de la música sagrada en España", *Revista de Musicología*, VI/2, 1984, p. 335.

Laprerrie, Christian: “Essai sur la musique contemporaine au Pays Basque”, Ekaina, *Révue d’Études Basques*, nº 52, 4e trimestre, 1994, pp. 307-317.

Larrañaga, Victoriano: “Datos biográficos del P. Nemesio Otaño, S.J.”, *Tesoro Sacro Musical*, 1957.

LaRue, Jan: *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 1970. Traducción española: *Análisis del estilo musical*, SpanPress Universitaria, Cooper City, 1998.

Latham, Edward D.: "Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research", ZGMTH 2/2-3 (2005), pp. 157-162. En línea en <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/521.aspx>

Le Guennant, A.: *Précis de rythmique grégorienne d'après les principes de Solesmes*, París, Institut Grégorien de Paris, 1948.

Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray: "An Overview of Hierarchical Structure in Music", *Music Perception*, vol. 1, nº 2, 1983, pp. 229-252. Traducción española: "Una visión general de la estructura jerárquica en la música", *Orpheotron* nº 5, 1999, pp. 17-42.

Lerena, Mario: "El compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940) y el modernismo musical en el País Vasco", *Revista de Musicología*, XXXV/2, 2012, pp. 197-237.

Lerma, Ildefonso Jimeno de: *Estudio sobre música religiosa*, Madrid, 1898.

Lepinard, B.: "L'Orgue Mystique" de Charles Tournemire: "Impressions plain-chantesques", *L'Orgue* nº 139b, 1971, pp. 1-48.

Lester, Joel: "La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis", *Quodlibet* nº 15, 1999, pp. 106-128.

Little, William A.: "Introduction", *Felix Mendelssohn Bartholdy Complete Organ Works*, Londres, Novello, 1989.

Lohmann, Ludger: "Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice", en Davidsson, Hans y Jullander, Sverker (eds.): *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy* 1994, Göteborg, Göteborgs Universitet, 1995, pp. 251-283.

López Cano, Rubén: *Música y retórica en el barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

López Fernández, Miguel: *La aplicación del motu proprio sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2014. Reseña en *Revista de Musicología*, XXXVIII/2, 2015, pp. 730-739.



López-Calo, José: “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 157-209.

López-Calo, José: “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Revista Príncipe de Viana*, n.º 67, 2006, pp. 577-608.

López-Calo, José: “Hilarión, Eslava, compositor de música sagrada”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona Diputación Foral de Navarra, 1978, pp. 121-150.

López-Calo, José: “Otaño Eguino, Nemesio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 293-295.

López-Cano, Rubén; San Cristóbal Opazo, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, ESMUC, 2014.

Lord, Robert Sutherland: “Liturgy and Gregorian Chant in L'Orgue mystique of Charles Tournemire”, en Donelson, Jennifer; Schloesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire*, Richmond, Church Music Association of America, 2014, pp. 43-92.

Lozzelli, Fortunato: *Roma religiosa all'inizio del Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985.

Macaya Floristán, Jesús María: *Buenaventura Íñiguez. El músico navarro de Sevilla*, Ed. Sahats, 2015.

Maideu i Puig, Joaquim (ed.): *Llibre de cançons - crestomatia de cançons tradicionals catalanes*, Vic, Biblioteca dels Estudis Universitaris, 1992.

Manuel, Roland: *Ravel*, París, Éd. De la Nouvelle Revue Critique, 1938. Traducción española a cargo de Roberto J. Carman: *Ravel*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

Manzárraga, P. Tomás de: “Los tres amores del Padre Donostia”, *Tesoro Sacro Musical*, XI, noviembre-diciembre 1957, pp. 125-128.

Marco, Tomás: *Historia de la música española*, 6. Siglo XX, Madrid, Alianza, 1983.

Marier, Theodore: "Notes on father Muset's "Litany for organ"", *Fifteen organ works from the Litany for organ*, by Rev. Joseph Muset, Boston, Mass., McLaughlin & Reilly Co., 1947.

Martínez Ulloa, Jorge: "Entrevista a Jean-Jacques Nattiez", *Revista Musical Chilena*, vol. 50, nº 186, Santiago de Chile, 1996, pp. 73-82.

Massó, Enrique: "Introducción al V Cuaderno...", *Obras completas del P. Nemesio Otaño, S. J.*, Cuaderno V-Obras Orgánicas, Bilbao, Editorial El Mensajero, 1966.

Merklin, Alberto: *Organología*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

Mocquereau, André: *Le Nombre Musicale Grégorien ou Rythmique Grégorienne*, Roma, 1908/1927.

Molina Piñedo, Ramón (OSB): *Dom Próspero Guéranger : padre de monjes e iniciador del movimiento litúrgico*, Zamora, Monte Casino, 1991.

Molino, Jean: "Analiser", *Analyse Musicale*, 1989, 3er trimestre.

Moreno Moreno, Berta: "Precedentes del Motu Proprio en la música religiosa de Felipe Gorriti", *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 179-194.

Moreno Moreno, Berta: *Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.

Muñoz de Sus, Alberto: "La obra coral y organística de Domènech Mas i Serracant y su relación con los principios estilísticos del motu proprio", *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 335-356.

Murray, Michael: *French masters of the organ*, Yale University Press, 1998.

*Música Sacro-Hispana*, Revista Mensual Litúrgico-Musical. Órgano de los Congresos Españoles de Música Sagrada. Valladolid, junio y julio de 1907, nº 1 y 2.

Myers Brown, Sandra: "El movimiento social en torno al Motu Proprio. El papel de la música sagrada en Madrid a principios del siglo XX", *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 89-109.

Myers Brown, Sandra: "La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936)", *Revista de Musicología*, XXV/2, 2002, pp. 363-387.

Nagore Ferrer, María: "La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte", *Revista de Musicología*, XXXIII/1-2, 2010, p. 139-158.

Nagore Ferrer, María: "La Escuela Municipal de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX", *Revista Príncipe de Viana*, nº 238, 2006, p. 554.

Nagore Ferrer, María: "Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del s. XIX", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1995, pp. 195-206.

Nagore Ferrer, María: "Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio", *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004, pp. 211-235.

Nagore Ferrer, María: "Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el Congreso Internacional de Música Sacra (Bilbao, 1896)", *Revista de Musicología*, XX/1, 1997, pp. 605-615.

Nagore, María: "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica", *Músicas del sur* nº 1, 2004, en línea en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.

Nommick, Yvan: "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005).

Nommick, Yvan: "Sobre las implicaciones del motu proprio de san Pío X en materia de composición musical", *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 125-136.

Ochse, Orpha: *Organists and Organ Playing in the Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Ogas, Julio: "Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halfter", *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010, pp. 329-342.

Okiñena Unanue, Josu: *La comunicación autopoietica, fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009.

Ondarra, Lorenzo: "El compositor y su evolución", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1999.

Ondarra, Lorenzo: "Dato melódico y composición en el P. Donostia", *Aita Donostiari Omenaldia*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección: Música, 1986, pp. 89-107.

Oriola Velló, Frederic: "Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: la diócesis de Valencia (1903-1936)", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 25, 2009, pp. 89-108.

Otaño, Nemesio, "La música religiosa moderna: sus fundamentos, leyes y orientaciones", *Música Sacro-Hispana*, 1913, p. 30.

Otaño, Nemesio: "La cuestión gregoriana", *Musica Sacro Hispana*, I, 3, VIII-1907, 57-9.

Otaño, Nemesio: "De re ceciliana", *Musica Sacro Hispana*, II, 16, IX-1908, 131-2, y 23, IV-1909.

Otaño, Nemesio: "Un viaje provechoso al extranjero", *Música Sacro-Hispana*, 1921, pp. 108-109.

Otaño, Nemesio: "Una interviú con el P. Otaño a propósito del finado", *Tesoro Sacro-Musical*, enero 1935.

Otaño, Nemesio (ed.): *Antología Moderna Orgánica Española*, Bilbao, Lazcano y Mar editores, 1909.

Otaño, Nemesio (ed.): *Antología Orgánica Práctica*, San Sebastián, Casa Erviti, 1915 y 1930.

Ovejero y Ramos, Ignacio: *La escuela del organista*, Madrid, 1876.

- Paiano, Maria: *Liturgia e società nel novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- Palacios Garoz, Miguel Ángel: *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2003.
- Pedrell, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles*, vol. I y II, Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1908.
- Pedrell, Felipe: *El organista litúrgico español*, Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1905.
- Peque Leoz, Iñigo de: “Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX”, *Musiker*, 19, 2012, pp. 311-359.
- Perdigon, Pierre; Etienne, Jean-Luc: “Quel orgue pour L’Orgue Mystique de Charles Tournemire?”, *Gratia Discipulorum. Mélanges Marie-Claire Alain*, Romainmôtier, Association Jean Alain, 1996.
- Pérez Ollo, Fernando: “Irigaray Bermejo, Fermín”, *Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, tomo 6, p. 189.
- Persichetti, Vincent: *Twentieth-century Harmony: Creative Aspects and Practice*, New York, W. W. Norton, 1961. Traducción española de Alicia Santos Santos: *Armonía del siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1985.
- Peterson, William J.: “Lemmens, His École d’orgue and Nineteenth-Century Organ Methods”, en Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Rochester, University of Rochester Press, 1995.
- Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, en Musikaste-Eresbil: *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona Diputación Foral de Navarra, 1978, pp. 199-214.
- Pildain Araolaza, Joaquín: “Eslava y la música de órgano de su tiempo”, *Revista de Musicología*, V/2, 1982, pp. 1-20.
- Piston, Walter: *Counterpoint*, New York, W.W. Norton & Company, 1947. Traducción española de Juan Luis Milán Amat: *Contrapunto*, Barcelona, Labor, 1992.

Piston, Walter: *Harmony*, Nueva York, W. W. Norton & Company, Inc., 1941. Traducción española de Juan Luis Milán Amat: *Armonía, revisada y ampliada por Mark DeVoto*, Barcelona, Labor, 1991.

Puignau, Rafael: “Ha fallecido en París un gran organero español, Víctor González”, *Tesoro Sacro Musical*, septiembre-octubre 1956, pp. 115-116.

Pujadas, Tomás L. (ed.): *Órgano Sacro-Hispano, Repertorio Orgánico de autores españoles contemporáneos*, Madrid, Co. Cul. S.A, 1959.

Pujadas, Tomás Luis, “El modernismo en la música religiosa según el P. Iruarrizaga”, *Tesoro Sacro Musical*, 1929.

Pujadas, Tomás, “Memoria”, *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada (Vitoria, 19- 22 de noviembre de 1928 )*, Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, pp. 200-201.

Querol, Miguel: “El P. José Antonio de San Sebastián (1886-1956)”, *Revista Príncipe de Viana*, nº 179 (1986), pp. 665-690

Radulescu, Michael: *Le opere organistiche di J.S. Bach. Orgelbüchlein*, Cremona, Editrice Turris, 1991.

Randel, Don (ed.): *New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986. Traducción española de Luis Carlos Gago: *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza, 1997.

Riemann, Hugo: *Manual del organista*, 1929. Traducción de la 5ª edición alemana de Antonio Riera y Maneja, Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1929

Riera Climent, Elena: “Los manuscritos musicales de Luis Villalba Muñoz”, *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de la Técnicas*, pp. 1003 y ss.

Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia, vol. I (Navidad)*, Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1960.

Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia, vol. II (Pascua)*, Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1965.

Riezu, P. Jorge de (ed): *Obras musicales del P. Donostia, vol. XI (Órgano)*, Lecároz, Archivo del Padre Donostia, 1975.

Riezu, P. Jorge de (ed.): *Cartas al P. Donostia, San Sebastián*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1980.

Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia (I-III)*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.

Riezu, P. Jorge de (ed.): *Obras completas del Padre Donostia (IV-V)*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985.

Riezu, P. Jorge de: *Vida, obra y semblanza espiritual del Padre José Antonio de Donostia*, Pamplona, Verdad y Caridad, 1956.

Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. I, 1955.

Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. II, 1956.

Rink, John (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Traducción española de Barbara Zitman: *La interpretación musical*, Madrid, Alianza, 2006.

Rink, John (ed.): *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, 1995.

Roca Arencibia, Daniel: "Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos", I Encuentro Nacional de Análisis Musical, CSMC, 2009, disponible en [https://www.academia.edu/2043201/Analisis\\_de\\_partituras\\_y\\_analisis\\_para\\_la\\_interpretacion\\_dos\\_modelos\\_pedagogicos](https://www.academia.edu/2043201/Analisis_de_partituras_y_analisis_para_la_interpretacion_dos_modelos_pedagogicos)

Roca Arencibia, Daniel: "Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos", *Quodlibet*, nº 49, 2011, pp. 3-21.

Roca, Daniel; Molina, Emilio: *Vademecum musical del IEM*, Enclave Creativa, 2006 ([http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum\\_ver2-1.pdf](http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum_ver2-1.pdf))

Roland-Manuel, Alexis: "Maurice Ravel", *Histoire de la Musique 2*, Encyclopédie de la Pléiade, p. 937

Ros, Vicente: "Indagaciones sobre la pedagogía organística del siglo XIX", *El órgano español: Actas del primer congreso español de órgano*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 109-134.

Rosen, Charles: *Las sonatas para piano de Beethoven*, traducción española de Barbara Zitman, Madrid, Alianza, 2005.

Ruiz Torres, Santiago: "Los Triludios al Santísimo Sacramento de Luis Iruarrizaga (1891-1928): tradición y renovación en la producción sacra española a principios del siglo XX", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 29, nº 1, 2013, pp. 179-208.

Ruiz Torres, Santiago: "Una faceta desatendida en el quehacer del organista: el acompañamiento del canto llano", en Marín Lopez, Javier (coord.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 985-996.

Sabatier, François: "Les grandes œuvres pour orgue de Mendelssohn", *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* nº 24, París, Association des Amis de l'Orgue, 1980, pp. 3-29.

Sabatier, François: "Les orgues de Cavaillé-Coll: évolution, registration", *L'Orgue*, n.º 249, 1999.

Sagardia, Ángel: "El Padre José Antonio de San Sebastián", *Vida vasca* nº 35, 1958, pp. 73-79.

Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Taberna Tompes, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", 1985.



Sagasetta Aríztegui, Aurelio: “La melodía religiosa popular en Navarra (s. XVI-XX: selección)”, *Musiker*, 12, 2000, pp. 123-146.

Salazar, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, J.M. Yagües, 1935.

Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid, ediciones La Nave, 1930. Reimpresión: Universidad de Oviedo, 1982.

Salzer, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York, Charles Boni, 1952. Traducción española de Pedro Purroy Chicot: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona, Labor, 1995.

Schenker, Heinrich: *Harmonielehre*, Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. Traducción española de Ramón Barce: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1990.

Schloesser, Stephen: “The Composer as Comentator: Music and Text in Tournemire's Symbolist Method”, en Donnelson, Jennifer; Scholoesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire*, Richmond, Church Music Association of America, 2014, pp. 253-286.

Schmalfeldt, Janet: “On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, Nos. 2 and 5”, *Journal of Music Theory*, 29/1 (1985), pp. 1-31. Traducción española: “Acerca de la relación entre el análisis y la ejecución: Las Bagatelas op. 126 Nros. 2 y 5 de Beethoven”, *Orpheotron* nº 6 (2003), pp. 29-60.

Schoenberg, Arnold: *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber and Faber, 1967. Traducción española de A. Santos: *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real Musical, 1989.

Schoenberg, Arnold: *Harmonielehre*, Viena, Universal Edition, 1922. Traducción española de Ramón Barce: *Armonía*, Madrid, Real Musical, 1974.

Schoenberg, Arnold: *Models for beginners in composition*, New York, G. Schirmer, Inc., 1943. Traducción española de Violeta H. de Gainza: *Modelos para estudiantes de composición*, Buenos Aires, Ricordi, 1988.

Schrifes, F.: “El Ejecutante como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical”, en Schrifès, F. (ed.): *Actas de la Primera Reunión Anual de SACCoM*, Buenos Aires, 2001.

Sierra Pérez, José: “Presentación” de las “Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)””, *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 15-19.

Smith, Rollin: *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale, Pendragon Press, 2009.

Sobrino, Ramón: “De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, pp. 667-696.

Subirá Puig, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Labor, 1953.

Toch, Ernst: *Melodielehre*, 1923. Traducción española: *La melodía*, SpanPress Universitaria, Cooper City, 1997.

Tournemire, Charles: *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, París, Max Eschig, 1936.

Tovar, Librado: “Comentario sobre el “Motu Proprio de S.S. Pío X acerca de la música sagrada”, *Música Sacro-Hispana* (1907-08), p. 10

Treacy, Susan: “Joseph Bonnet as a Catalyst in the Early-Twentieth-Century Gregorian Chant Revival”, en Donelson, Jennifer; Schloesser, Stephen (eds.): *Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire*, Richmond, Church Music Association of America, 2014, pp. 11-21.

Van Eck, Ton: “La pénétration du legato dans la musique d'orgue en France”, en Van Eck, Ton (ed.): *Gratia Discipulorum, Mélanges Marie-Claire Alain*, Romainmôtier, Association Jehan Alain, 1996.

Vierne, Louis, “Mes souvenirs”, *L'orgue. Cahiers et mémoires*, París, Association des Amis de l'Orgue, 1995.

Villalba, Luis: *Últimos músicos españoles del s. XIX*, Madrid, 1914.

Villanueva, Carlos: "Musicología e interpretación musical", *Revista de Musicología*, XVIII/1, 2005, pp. 19-64.

Virgili Blanquet, María Antonia: "El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)", *Aisthesis* nº 47, 2010, pp. 175-186.

Virgili Blanquet, María Antonia: "La música religiosa en el siglo XIX español", *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

Virgili Blanquet, María Antonia: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología*, Societat Catalana de Musicología, nº II (2004).

Virgili Blanquet, María Antonia: "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España", *Revista de Musicología*, XVII/1, 2004 (pp. 23-39).

Whiteley, John Scott: *Josep Jongen and His Organ Music*, Nueva York, Pendragon Press, 1997.

Zapirain, José María: "¡Ha muerto el P. Donosti!", *Tesoro Sacro Musical*, noviembre-diciembre 1956, pp. 122-123.

Zimmerman, Edward; Archbold, Lawrence: "“ Why Shoud We Not Do the Same with Our Catholic Melodies?”: Guilmant’s L’Organiste liturgiste, op. 65”, en Archbold, Lawrence; Peterson, William (ed.): *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Rochester, University of Rochester Press, 1995, pp. 201-247.

Zudaire Huarte, Claudio: "Su música para órgano", en Ansorena Miranda, José Luis: *Aita Donostia*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1999, pp. 237-243.

Zudaire Huarte, Eulogio: *Lecároz, colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo, 1888-1988*, Burlada, Imp. Castuera, 1989.